Мих. Лифшиц

В МИРЕ ЭСТЕТИКИ

Мих. Лифшиц

В МИРЕ ЭСТЕТИКИ

Статьи 1969—1981 гг.

«ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО»
МОСКВА
1985

ББК 87.8
Л64

Рецензенты:

доктор философских наук, профессор В. И. Толстых,
доктор философских наук В. П. Шестаков

Л $\frac{0302060000-142}{024(01)-85}$ 2—86

СОДЕРЖАНИЕ

Настоящая книга — последний завершенный труд Михаила Александровича Лифшица, выдающегося ученого-коммуниста, философа, эстетика, искусствоведа, действительного члена Академии художеств СССР, доктора философских наук.

Автор смог принять участие лишь в начальных стадиях издательского процесса подготовки книги к печати. Эта работа была завершена уже без него, после его внезапной кончины 20 сентября 1983 года.

Книга М. А. Лифшица включает четыре фундаментальные статьи, над которыми автор работал в течение нескольких лет. Только часть первой статьи, один раздел третьей и несколько страниц четвертой увидели свет ранее в других изданиях; остальное публикуется впервые.

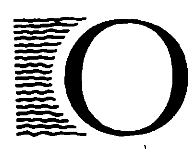
В мире эстетики



Статья «В мире эстетики» была впервые опубликована частично (см. с. 6—22 наст. изд.) в сб.: «Философия искусства в прошлом и настоящем». М., 1981.



ОЧЕРКИ ПО ИСТОРИИ ПУСТОЗВОНСТВА



Одна дама имела молодого поклонника. Желая выглядеть перед ним в лучшем свете, она стала рассказывать ему о своих встречах с Маяковским. Молодой человек слушал-слушал, потом пригорюнился как-то и спросил:

— Вы, наверное, и Достоевского знали?

Тут моя дама поняла, что шансы ее невелики.

Рискуя оказаться в положении этой дамы, должен признать, что хорошо помню еще те времена, когда само слово «эстетика» звучало сомнительно. В те времена люди предпочитали слова шероховатые, грубые, воинственные. Одному только А. В. Луначарскому дозволялось выражаться более возвышенно, но это было исключением. Железобетонные молодые люди, ходившие вокруг наркома, относились к его старомодным эстетическим слабостям снисходительно, не упуская случая упрекнуть старика в мягкотелости.

Красоте ставили на вид ее порочную связь с резными буфетами в стиле ренессанс, «живыми картинами» времен трехсотлетия Романовых и другими цветами дурного вкуса. Репутация ее была совершенно испорчена. А так как прекрасное по традиции связано с деятельностью художника, то доставалось и самому искусству, которое иные радикалы называли презрительно «искусничанием». Если вы читали когда-нибудь сатирический роман Ильи Эренбурга «Необычайные похождения Хулио Хуренито», то вспомните единоборство этого героя с гидрой мещанского быта. Вооруженный длинным мандатом, таинственный мексиканец хотел произвести ликвидацию искусства в масштабе города Кинешмы, но местное население осталось глухо к проникновенным словам Учителя всеобщей ликвидации. Освободившись от власти дворян и купцов, жители Кинешмы сами хотели пользоваться благами искусства и наслаждались, как говорится, чем бог послал.

«В городе открылось восемнадцать театров,— рассказывает Эренбург,— причем играли все: члены исполкома, чекисты, заведующие статистическими отделами, учащиеся первой ступени единой школы, милиционеры, заключенные «контрреволюционеры», даже артисты. В «Театре имени Либкнехта» коммунистический союз молодежи ежедневно ставил пьесу «Теща в дом — все вверх дном», причем теща отнюдь не являлась мировой революцией, а просто честной тещей «доброго старого времени». Все это, конечно, лишь количественно отличалось от прежнего кинешмского театра, который содержал купец Кутехин».

Такие же страшные дела, продолжает свой рассказ летописец, творились в области живописи. Из дворянских усадеб в город были привезены местные

шедевры, от натюрморта из дохлой рыбы и пустой бутылки (с надписью «голландская школа») до фиолетовой мазни какого-то ученика Врубеля, выражающей нечеловеческую страсть демона.

Подобные уступки старому миру возмущали последовательный ум Хулио Хуренито. Перед его вдохновенным взором сиял ослепительной чистотой будущий рай из стекла и металла (пластмассы в то время еще не было). Отвергая любой компромисс, он считал искусство пустым занятием, производством ненужных вещей и подлинным очагом анархии. Сам анархист, Хулио Хуренито был сторонником строгого деспотического порядка и потому добивался осуществления своего идеала методами Чингисхана. «Учитель, не колеблясь, приказал музей и все театры немедленно закрыть, помещения предоставить для профессионально-технических школ, художников мобилизовать для выработки солидной и удобной формы мужских ботинок или кресел советских канцелярий, а актеров, снабдив всяческими директивами, отправить в уезд уговаривать крестьян сажать побольше картофеля». Одновременно Хулио Хуренито запретил внеплановые зачатия и приступил к подготовке всемирной организации по истреблению растлевающего призрака личной свободы, так как общество, по его мнению, вступило в период «откровенной необходимости, где насилие не прикрывается сладенькой маской английского лорда».

Из этого видно, что Хулио Хуренито был мужчина решительный и в иные времена, при других обстоятельствах, мог бы занимать пост проконсула Римской империи, комиссара Конвента или исполнять любую другую должность, связанную с ликвидацией. Но в данном случае он не имел успеха. Кинешма поднялась против него и объявила великого ликвидатора невежественным самодуром, одним из «примазавшихся» к революции, а центральная комиссия по организации искусства в Москве, выслушав блестящую речь Хулио Хуренито, составленную в духе пуризма, конструктивизма и других течений иконоборчества тех лет, не согласилась с ним. Ответственные работники и жены старых коммунистов, заседавшие в комиссии, объявили, что они не вандалы и любят прекрасное. С их точки зрения, рассказывает автор, задача состояла в том, чтобы, маневрируя пайками, соединить агитацию с искусством.

Огорченный всей этой непоследовательностью, Хулио Хуренито так расстроился, что решил покончить с собой, избрав для этого оригинальный способ, о чем вы можете навести справки в романе И. Эренбурга. Мне же представляется иногда, что великий отрицатель слишком поторопился, ибо стихия левой фразы могла еще вынести его на поверхность. По крайней мере, много лет спустя, когда тело Учителя всеобщей ликвидации уже давно покоилось в окрестностях Конотопа, один незадачливый автор сочинил знаменитый афоризм: «Время красоты прошло. Кулачество ликвидируется как класс».

Само собой разумеется, что во всем этом было много наивности, исторически оправданной революционным энтузиазмом, как оправданы, например, античные позы времен Французской революции. Здесь было, однако, и простое пустозвонство. Где же его не бывает? Только идеалисты (субъективные и объективные) могут думать, что пустозвонство не играет роли в истории. На деле оно играет в ней свою неизбежную роль, часто весьма эффективную,

особенно для тех, кто умеет им пользоваться. Но этот фактор нужно рассматривать не отвлеченно, вне времени и пространства, а исторически. У каждого времени свое пустозвонство. Знаменитый доктор Крупов видел в странностях общественной психологии явления исторического бреда. Его мировоззрение было бы менее мрачным, если бы он сумел отделить настоящее безумие, чудовище с огненным взором, от простого пустозвонства. О нем, и только о нем, здесь будет речь.

То было утро наших дней, и пустозвонство шагало в кавалерийских брюках, подшитых кожей. Стиляги женского пола пленяли сердца красными шелковыми косынками. Маяковский уже бичевал пороки нового общества:

Без серпа и молота не покажешься в свете!
В чем
сегодня
буду фигурять я
на балу в Реввоенсовете?!

Балетмейстеры ставили танцы машин, на сцене драматических театров метались актеры в синих рабочих комбинезонах, а публика в своих степенных «толстовках» смотрела на эти забавы уже немного скептически — должно быть, чувствовала приближение более суровых дней. Настало время, и пустозвонство, сбросив старую кожу, явилось в энергичной куртке полувоенного покроя. Но что говорить о модах! А речи, язык? Можно было бы составить интересную хрестоматию из цветов красноречия разных эпох нашей с вами истории, читатель. Но все эти черточки более уместны, более жизненны, более объективны в литературном произведении, написанном тонкой кистью художника. Жаль, что все это еще не рассказано в каком-нибудь сентиментальном романе. Да, именно сентиментальном, ведь слезы умиления неизбежны и неразборчивы. Поэтическим воспоминанием становится даже то, что больно ранит нас в жизни. Что пройдет, то будет мило, а проходит, как известно, все. Все течет, все изменяется. Но где же прошлогодний снег?

Да вот, собственно, и прошлогодний снег — не огорчайтесь! Только мертвые не возвращаются, сказал Барер, Анакреонт гильотины. К сожалению, он был прав. Что же касается идей, то они очень способны возвращаться, и не всегда на пользу людям. С некоторого времени мы снова слышим, что изображение жизни в искусстве принадлежит прошлому, что вполне современным образом можно сидеть только на колченогом стуле из водопроводных труб, что дом должен быть весь из стекла, невзирая на климат, или, наоборот, с такими узкими щелями вместо окон, чтобы его можно было принять за развалины средневекового замка, а современная музыка должна терзать нервную систему, иначе ей не удастся выразить всеобщее мировое расстройство. Весьма авторитетные эстетики корректно и релевантно доказывают, что самый реализм XX века уже не реализм, а что-то потустороннее. Ученики Хулио Хуренито снова клеймят мещанский вкус купца Кутехина, который пошел было в гору после отмены гонения на красоту, и до сих пор еще иногда показывает своим противникам то, что Иван Никифорович показывал Ивану Ивановичу.

Как же все это понимать? Понимать это нужно так, что от перемены мундира дело не меняется. Между тем многие идеи и настроения, имею-

щие глубокие корни в мелкобуржуазной массе, взбудораженной революцией, не были изжиты органически, а только исчезли в 30-х годах по щучьему велению. Строго говоря, первейшим пророком щучьего веления был сам Хулио Хуренито, как видит читатель даже из моего слабого изложения. Его анархо-деспотизм потерпел крушение не по причине отсталого вкуса ответственных работников и жен старых коммунистов, как рассказывает Илья Эренбург. «Левая» фраза, особенно дикая в искусстве, наткнулась на ум и волю передовых рабочих России. Но, умирая из-за сапог, снятых бандитом в Конотопе, Хулио Хуренито отомстил будущим поколениям, оставив по себе какой-то серный запах, ибо родство таинственного мексиканца с Мефистофелем не подлежит никакому сомнению. Классика, введенная в 30-х годах методами Хулио Хуренито, обнаружила, конечно, некоторые пороки, но о них уже столько писали, что незачем повторять общие места *. Между тем примесью этой серы было на время испорчено великое дело — слияние народного подъема с высокой классической традицией, или, что то же самое, традицией реализма в ее наиболее широких и прекрасных формах, свободных от проклятья, произнесенного над ними разрушительным адским духом буржуазной культуры эпохи упадка.

Помню, с каким трудом пробивались в марксистскую лексику такие слова, как «прекрасное» или «идеал», в настоящее время уже снова затасканные. Даже слово «народ» считалось заимствованным из словаря купца Кутехина или по крайней мере его сына — присяжного поверенного, состоявшего в партии эсеров. Еще в середине 30-х годов на одном авторитетном заседании меня строго допрашивали, действительно ли я думаю, что декабристы защищали дело народа. Пришлось сознаться, что я так думаю.

— Это ниже рабфаковского уровня! — сказал с возмущением один видный писатель тех лет.

Очень многие полагали, что действительной целью декабристов было обеспечить интересы помещиков, торгующих хлебом.

И вдруг все переменилось. Прежние крайние отрицатели стали реставраторами старых понятий. Само пустозвонство надело новый мундир. Реализм, казалось, торжествовал, народность стала ходячим словом... Признаться, я сам радовался той быстроте, с которой совершались эти перемены, думая только о том, *что* утверждается в жизни, и не заботясь о том, *как* это происходит. Может быть, на моем месте вы были бы умнее, друг читатель, даже наверно были бы умнее, а я наказан за свое легкомыслие. Немезида-то ведь существует... Я наказан тем, что снова вижу призраки старых идей, лезущих в жизнь с того света. Старые знакомые — как приятно или, вернее, как неприятно встретиться с вами вновь!

В экономике и культуре «нахрапом» ничего добиться нельзя, сказал Ленин. Если бы идея чрезмерного отрицания во имя нового, идея всеобщей ликвидации была изжита в 30-х годах более органическим путем, нам не пришлось бы сейчас видеть прошлогодний снег. И может быть, это было бы

* Тем более, что по авторитетному свидетельству Г. Недошивина [1], я писал о них еще в те отдаленные времена, когда эти пороки только намечались. Имеется в виду моя статья 1934 года «О культуре и ее пороках»[2] (цифры отсылают к примечаниям в конце книги).

гораздо лучше. Если бы да кабы... Но историческим фактам не читают нотаций.

Зато и никакой окончательности, вызывающей тупую покорность, в них нет. Ложные мысли, идеи-призраки могут вернуться, но если задача верно поставлена, она будет решена. История любит переделывать свои дела, пока не вылепит то, что ей надо. Вот почему я не беспокоюсь за судьбы дорогих моему сердцу идей, сколько бы прошлогоднего снега ни намело. «Ще вéрнеться весна»,— сказал поэт. Правда, молодость «не вéрнеться», похоже на то, что на мой век обывательщины и пустозвонства хватит. Но кто же мерит длительность исторических изменений столь жалкой мерой, как человеческая жизнь?

Поживем — увидим, и прежде всего будем продолжать — поп свое, а черт свое.

ЕЩЕ РАЗ О РЕАЛИЗМЕ

Трудно писать о предметах общеизвестных, сказал Гораций. Слишком общие, школьные рассуждения не вызывают доверия. Но, познакомившись со статьей «Реализм», напечатанной в 21-м томе нового издания Большой Советской Энциклопедии, я понял, что писать о предметах общеизвестных необходимо, и писать о них следует по всем правилам школьной логики, чтобы не утонуть в трясине коварного пустозвонства.

Статья, о которой идет речь, открывается следующей дефиницией: «*Реализм в литературе и искусстве* — правдивое, объективное отражение действительности специфическими средствами, присущими тому или другому виду художественного творчества». Это звучит гордо. Но, простите, ведь за пределами искусства и литературы также существует «правдивое, объективное отражение действительности», не так ли? Нельзя отказать в этом, например, науке. Чем же отличается правдивое, объективное отражение действительности в искусстве, именно в искусстве, включая сюда, разумеется, и художественную литературу? Приведенная дефиниция не открывает нам на этот счет ровно ничего, хотя затемняет по силе возможности очень многое.

Известно из логики, что каждое понятие можно определить посредством ближайшего рода и видового отличия. Например, у Ленина: класс есть большая группа людей (ближайший род), различающихся по их месту в исторически определенной системе производства, и так далее (видовые признаки). В дефиниции статьи «Реализм» отсутствуют именно *видовые признаки*, специфика реализма в искусстве. Не реализма в живописи или музыке, не реализма «в том или другом виде художественного творчества», а реализма в искусстве, во *всяком* искусстве. Ибо реализм в живописи, литературе, музыке, как и в любом другом виде художественного творчества, является разновидностью *реализма в искусстве*, а если последнего нет, то нет и его разновидностей.

Что же, собственно, хочет сказать автор статьи «Реализм» своим определением?* Можно ли понимать его дефиницию в том смысле, что реализма

* Статья подписана пятью авторами, но, как это следует из разделения труда между ними, теоретическая часть принадлежит перу Г. Недошивина.

вообще нет, но разновидности его в отдельных искусствах бывают? Представьте себе, что вам нужно ответить на вопрос, что такое домашняя собака, canis familiaris. Ближайший род — семейство собачьих, видовое отличие — приручена человеком. Логика существует для всех, и она говорит, что без этого посредствующего звена, без видового отличия обойтись нельзя. Если непосредственно от семейства собачьих вы перейдете к пуделю, таксе или овчарке, у вас ничего не получится. Ибо из общего нельзя шагнуть прямо в единичное, минуя особенное. Что касается понятия домашней собаки, то *особенное* здесь состоит именно в том, что она приручена человеком.

Статья о реализме отсылает нас к специфическим особенностям отдельных видов искусства. Реализм в целом как понятие, реализм как таковой нам остается только оплакивать. Где он? — Не знаем. Быть может, его проглотило чудовище Лох-Несс или он провалился в «чертов треугольник» Карибского моря, похищен пришельцами из других миров и теперь служит музейным экспонатом на другой планете...

Но не отчаивайтесь, друг-читатель. Реализм в искусстве независимо от специфических форм художественного творчества есть. Что же это? Правдивое, объективное, отражение действительности? Да, конечно. И все же знаки сейсмографа тоже в своем роде правдивое объективное отражение действительности, иначе они не имели бы никакой цены. Однако реалистическое отражение действительности *в искусстве* имеет другой характер, несмотря на все рассуждения о сейсмографе, которые мы находим у Гароди и его подражателей. Реализм в искусстве есть *изображение* действительности, то есть воспроизведение ее реального образа, а не символическое *обозначение* ее, как в показаниях научных приборов или в трактате математика. То, что реальный образ мира — не простая иллюзия, не обман чувств, а закономерное явление объективной реальности, не может отменить никакая статья в энциклопедии, и наше определение понятия «реализм» будет конкретным, не допускающим кривотолков, если мы скажем, что *реализм есть изображение объективной действительности, данной нам в правдивых образах чувств.*

Автор статьи «Реализм», напечатанной в Большой Советской Энциклопедии, может не соглашаться с таким пониманием специфики этого явления. Он может, например, сказать, что, отбрасывая внешние формы жизни, данной нам в ощущениях, видимой и слышимой нами, художник проникает в истинную реальность, не имеющую никакого чувственного образа, и отражает ее. Таким образом он изложил бы позицию средневекового философского реализма, о чем любознательный читатель может получить необходимые сведения в том же томе энциклопедии, на предшествующей странице. Однако то или другое видовое отличие реалистического творчества в целом автор должен был предложить, прежде чем перейти к специфическим видам реализма в рамках отдельных искусств — таковы требования логики, и с этим нужно считаться.

Как уже сказано в порядке повторения азбучных истин, логика существует для всех. Но она, конечно, не все. Есть еще содержание дела и направление мысли, тенденция. Допустим, что новое определение реализма, данное нашими энциклопедистами, не отвергает начисто общие принципы всякого реалистического творчества, а только плохо их выражает. Если так, то в дан-

ном определении ближайший род — «правдивое, объективное отражение действительности», а видовое отличие — «специфическими средствами, присущими тому или другому виду художественного творчества». В таком случае общим видовым признаком всякого реализма является *совокупность специфических средств*, известных истории искусства во всех ее разнообразных проявлениях.

Разумеется, каждый род художественного творчества немыслим без применения специфических средств, и надо думать, что автор статьи «Реализм» имеет в виду не только масляные краски и струнные инструменты, но прежде всего особые условия, присущие данному виду искусства, его *условности,* например в области живописи — передачу явлений действительного мира на плоскости и все, что отсюда проистекает. Если так, то совокупность специфических средств означала бы совокупность условностей, применяемых искусством, и реализм в целом можно было бы определить как «правдивое объективное отражение действительности условными средствами». Иначе говоря, общим видовым признаком реализма становится условность. Если именно это имел в виду автор нового определения, почему бы ему не выразить свою мысль яснее? Вопрос риторический.

Логично это или нет, но именно в сторону, противоположную всякому реализму, клонит статья «Реализм». В ней, разумеется, не все так дурно, есть и хорошие места. Читая их, мне кажется, что я слышу мою собственную лекцию, прочитанную давным-давно. Делаю это замечание не из гордости, а для того, чтобы никто не подозревал меня в заимствованиях у автора статьи «Реализм» без указания источника; это не принято, хотя и не всеми признается за правило. Однако легко заметить, что многое верное в статье «Реализм» служит только прикрытием, а подлинная тенденция всей премудрости ее — другая, прямо противоположная.

Судите сами. «Изображение жизни в формах самой жизни,— пишет автор,— считающееся некоторыми советскими эстетиками специфическим признаком реализма, в действительности широко распространено в реалистическом искусстве, порой доминирует, но не является обязательным признаком реалистического метода, особенно если эту форму трактовать как требование адекватности образа эмпирическому облику явления действительности». Конечно, все «эмпирическое» принято презирать. Однако вытекает ли из понятия *реализм* требование адекватности образа *не эмпирическому*, а любому другому облику явления действительности — более высокому, прегнантному, эстетическому, прекрасному, возвышенному, трагическому, смешному, словом, какому угодно, но все же реальному? Не стыдно ли забывать, что адекватность отражения отражаемому подчеркнута Лениным? Или художник, да еще реалист, берет свои формы не из объективной, чувственно данной реальности, а из внутренней, субъективной жизни, не обязанной своим происхождением реальному миру вне нас? Или, может быть, он берет их из реальности объективной, но сверхчувственной? Как видно, мысль автора нетвердо держится на ногах.

Признаться, до сих пор я думал, что искусство есть изображение жизни в тех формах, которые органически созданы ею. Формы эти настолько богаты содержанием, что отрицать их прелесть может только самое тупое воображение.

Следуя материалистической философии, я думал также, что нет на свете фантазии, которая не напоминала бы что-то реальное, доступное нашим органам чувств, хотя известно, что иногда этот оригинал трудно узнать, например, в изображениях на кельтских монетах римско-эллинистической эпохи или в живописи австралийских аборигенов. Известно также, что орнамент, архитектура, музыка опираются на чувственное восприятие целого и его отношений, а не на отдельные образы реального мира. Не бог весть какая премудрость необходима для того, чтобы знать такие элементарные факты: буки аз — ба, дважды два — четыре. Немного больше нервного вещества нужно потратить на то, чтобы понять возможность таких созданий фантазии, которые рождаются не из простого суммирования чувственно воспринимаемых форм, а, скорее, путем их отрицания. Но отрицание также является обратным слепком чего-то положительного, если это, конечно, не пустое, голое, абстрактное отрицание, пределом которого является полное ничто.

Согласно легенде, Леонардо из множества известных людям существующих в природе гадов и насекомых создал фантастическое чудовище для заказанного ему герба. Таким сочетанием различного можно объяснить кентавра или русалку, «Квадрат» Малевича этим не объяснишь. Но «Квадрат» Малевича — последнее звено длинной цепи вычитания реальных форм, и, теоретически говоря, все эти формы сняты, то есть не отброшены начисто, а подчеркнуты, как враждебная стихия, мрачным символом абстрактной живописи. Словом, в прямом или обратном смысле адекватность нашего образа его оригиналу в действительном мире сохраняется. Если вы перестанете дышать и умрете от удушья, этим не будет отвергнут закон, согласно которому жизнь организма нуждается в кислороде воздуха.

Попасть в число «некоторых советских эстетиков» обидно, любезный читатель. Надо думать, что такая ссылка в число «некоторых» есть осуждение, правда, анонимное, но почти официальное, поскольку речь идет о статье в энциклопедии. Впрочем, эту обиду мы, «некоторые» (то есть сторонники материалистического мировоззрения), как-нибудь переживем, а вот другая претензия к автору статьи в энциклопедии есть. Почему он не сказал читателю, что «изображение жизни в формах самой жизни» считали признаком реализма Белинский, Чернышевский, Добролюбов, Плеханов, Ленин — да, именно Ленин, как это ясно из его статей о Толстом и его практических указаний, направленных против покровительства моде на отрицание «форм самой жизни» в искусстве? Почему автор статьи о реализме не сказал читателю, что к нашему меньшинству можно причислить Демокрита, Платона, Аристотеля и прочих сторонников античной теории мимезиса, в основе своей материалистической и сохранившейся в эстетике Возрождения, от Леонардо да Винчи до Шекспира, что к нашему меньшинству относятся также Дидро, Лессинг, Гёте, Гегель и вся классическая традиция философии искусства? Читатель энциклопедии имеет право на такую информацию.

По-видимому, этот вопрос все-таки беспокоил автора, и он вернулся на место преступления в другой статье. Д. Марков также изощряется в полемике против «форм самой жизни», и Г. Недошивин считает необходимым его поддержать: «Кстати, уместно сделать еще одно замечание, вдобавок к тем развернутым аргументам, которые приводит Д. Ф. Марков в своей книге. Как известно, сама формулировка «изображение жизни в формах са-

мой жизни» принадлежит Чернышевскому и нередко освящается его авторитетом. Но достаточно заглянуть в «Эстетические отношения искусства к действительности», чтобы убедиться: этим выражением Чернышевский хотел наглядно пояснить гегелевское определение образа как идеи в конкретно-чувственной форме. «В формах самой жизни», то есть воплощенной в облике чувственно достоверной действительности. Никакого намека на «натуральность», внешнее правдоподобие у Чернышевского нет, и ничего, кроме антитезы понятия и образа, из этой формулировки в ее изначальном смысле извлечь нельзя. Современным защитникам обязательного и единственно допустимого «жизнеподобия» ссылаться на Чернышевского не следовало бы»[3].

Достаточно заглянуть в «Эстетические отношения», пишет Г. Недошивин... Когда же ученые авторы перестанут «заглядывать» в книги, вместо того чтобы их читать? Мне уже приходилось не раз доказывать, что из такого «заглядывания» ничего хорошего не получается, и я мог бы показать это еще раз, обратившись к сочинениям Г. Недошивина. Но заниматься экзегетикой текстов Чернышевского в настоящее время нет никакой надобности. Допустим, что у него совершенно отсутствует всякое упоминание «форм самой жизни». Следует ли из этого, что автор «Эстетических отношений искусства к действительности», как пишет Г. Недошивин, считал *жизнеподобие* в искусстве необязательным? Помилуйте и пощадите — достаточно «заглянуть» в эту книгу, чтобы заметить ее основное направление. Вся она, от начала до конца, развивает одну и ту же мысль — формы искусства являются воспроизведением форм самой жизни, более слабым их повторением и даже «суррогатом» этих форм. Много шумели противники Чернышевского, находя, что такая постановка вопроса унижает искусство и ведет его к грубому натурализму, но никому еще не пришло в голову отрицать, что основным содержанием диссертации нашего великого социалиста-просветителя является мысль о «жизнеподобии» всякого произведения искусства и всей эстетической сферы.

Н. Г. Чернышевский готов был скорее дразнить противников излишней прямотой своих определений, чем отделываться слишком гибкими фразами. Он пишет: «Так, первое значение искусства, принадлежащее всем без исключения произведениям его,— воспроизведение природы и жизни. Отношение их к соответствующим сторонам и явлениям действительности таково же, как отношение гравюры к той картине, с которой она снята, как отношение портрета к лицу, им представляемому». Можно оспаривать точность этого сравнения, но невозможно сомневаться в том, что идея «жизнеподобия» выражена Чернышевским с непреклонной ясностью, что искусство было в его глазах изображением жизни.

А наш автор сочиняет свое: «Никакого намека на «натуральность», внешнее правдоподобие у Чернышевского нет». При чем здесь внешнее правдоподобие? Речь идет не о *внешнем правдоподобии* — оно, разумеется, может обманывать нас. Но всякая *правда* есть *подобие действительности*, и вот что вы извольте признать или отвергнуть. Постой-ка, брат мусью! Что тут хитрить, пожалуй к бою. Верно ли, что искусство есть «воспроизведение природы и жизни», как пишет Чернышевский, воспроизведение *портретное*, или нет?

Борьба против «внешнего правдоподобия» ведется уже сотни лет, и Чернышевский хорошо знал, что под видом критики этого «внешнего правдоподобия» часто совершается поход против самой идеи *подобия*, связывающего изображение с действительной жизнью. Поэтому, желая задеть сторонников пустой идеальности, он не останавливался перед употреблением таких терминов, как «копирование». Да, Чернышевский настаивал на том, что искусство копирует жизнь. Он пишет: «Часто восстают против так называемого «дагерротипного копирования» действительности. Не лучше ли было бы говорить, что копировка, так же, как и всякое человеческое дело, требует понимания, способности отличать существенные черты от несущественных?» Искусство копирует жизнь, но оно копирует *существенные черты* жизненных форм. «Что касается до портретов, сходных до отвратительности, это надо понимать так: всякая копия, чтобы быть верною, должна передавать существенные черты подлинника: портрет, не передающий главных, выразительных черт лица, неверен; а когда мелочные подробности переданы при этом отчетливо, лицо на портрете выходит обезображенным, бессмысленным, мертвым,— как же ему не быть отвратительным?»

Теперь мысль Чернышевского совершенно ясна. Задолго до рождества Г. Недошивина он объяснил, что воспроизведение существенных черт живой действительности в искусстве не исключает, а предполагает жизнеподобие этого воспроизведения. Истинное жизнеподобие как идеал реалистического искусства противоположно всякой деформации взаимных отношений целого и в сторону абстрактной идеальности, стирающей жизненно важный элемент единичных черт, деталей, и в сторону преувеличения роли «мелочных подробностей», которое нарушает внутренний порядок форм, подчинение несущественных черт существенным.

Вот в каком смысле «жизнеподобие» и «натуральность» имели для Чернышевского самое большое значение. Любой автор имеет право не соглашаться с ним, это никому не запрещено, но говорить то, чего не было и нет, никто не может.

Итак, «некоторые советские эстетики» — это псевдоним для обозначения всей классической традиции реализма. Правда, против изображения действительности в ее собственных, присущих ей формах высказывались Герберт Рид, Мальро, Гароди и другие лидеры или сторонники модернистского искусства, имена же их ты, господи, веси. Их много, но все они такого сорта и направления, что быть в согласии с ними для каждого марксиста невместно. Вот и судите по чести, кто в большинстве, и кто принадлежит только к «некоторым».

Однако не будем считать ряды ваших и наших, истина таким подсчетом не решается. Отметим только, что согласно новому взгляду на реализм *отражение* действительности не есть *изображение* ее. В дефиницию реализма, согласно Большой Советской Энциклопедии, понятие изображения не входит. По словам автора статьи в энциклопедии, метод изображения жизни распространен в реалистическом искусстве, порой даже доминирует, но художник может не изображать действительность в ее собственном виде и все же остаться реалистом. Автор ссылается на Рабле. Вы помните, что Рабле изображал великанов. Но великаны все-таки люди, только очень большие. Стало быть, этот пример плохо выражает мысль нашего теоретика новых

форм, не принадлежащих самой жизни. Тень великанов Рабле нужна ему лишь для того, чтобы скрыть маленькие хитрости теории «реализма XX века». Возможны ли изображения без всякой передачи форм действительной жизни? — вот вопрос. Очевидно нет, это бессмыслица. Однако изображение жизни в формах самой жизни, по мнению Г. Недошивина, не обязательно для реалистического метода. Значит, бывает реализм, не изображающий ничего, и все же это реализм, то есть «правдивое, объективное отражение действительности специфическими средствами». Теперь ворота широко открыты для всех направлений модернистского искусства, не исключая абстрактной живописи и других сект, отвергающих всякое изображение. Все это тоже реализм, только особого типа, «реализм XX века».

Автор может сказать в свою защиту, что абстрактная живопись и прочие направления этого типа не являются «правдивым, объективным отражением действительности». Откуда вы это знаете? Где у вас объективный критерий реализма, если сравнивать произведение искусства с какой-нибудь формой действительности, с ее реальным обликом нельзя? Ленин сказал о нашем великом писателе-реалисте, что он создал «несравненные картины русской жизни». Разумеется, картины жизни, написанные Толстым, весьма отличаются от поверхностных эмпирических картинок слабого беллетриста, но это именно *картины*, и преимущество их в том, что они более адекватны своему оригиналу — русской жизни.

Теодор Адорно где-то заметил, что современное искусство вступило в такой период, когда жизнь должна быть похожей на то, что делает художник, а не наоборот. Это, впрочем, только расширенное повторение слов Пикассо, обращенных к одному из лиц, увековеченных и, разумеется, изувеченных при этом кистью художника: «Теперь постарайтесь быть похожим на мой портрет». Парадокс, скажет читатель, и будет прав. Но парадокс, выражающий точку зрения, противоположную всякому реализму — от этого, как принято говорить, никуда не денешься. Вместе с тем перед нами *определенная* точка зрения, позиция, с которой можно считаться, даже отвергая ее. А что сказать о наших слабых подражателях? Как они выворачиваются наизнанку, стараясь доказать, что реалист не обязан быть реалистом! Но плутни Скапена — это не теория.

Будьте, пожалуйста, тем, чем вы хотите быть, «что делаешь, делай скорее». Не засоряйте только мозги людей отвратительной эклектикой, в которой нет ни мысли, ни содержания, ни последовательности, нет ничего, кроме нагромождения скользких фраз, рассчитанных на посторонние цели, менее ученых, чем дипломатических. Эти проклятые фразы способны отучить молодые умы от процесса мышления вообще.

Автор статьи в энциклопедии распространяется насчет «гротеска», «гиперболизации» и других *условных* приемов, «не раз служивших средствами точного и выразительного раскрытия жизненной правды». Должен признаться, что я прочел эти строки с некоторым удовольствием. Приятно почувствовать себя моложе лет на сорок, если не больше. Впрочем, все это было известно гораздо раньше нас, и все это часто принимало самые различные, даже противоположные формы. Во всех академиях мира всегда учили, что художник должен пренебрегать эмпирической видимостью ради условных норм искусства. Знаменитый министр Кольбер подробно обсуждал

с французскими академиками, какие фигуры и жесты, какие изображения животных могут быть допущены в живопись, проникнутую чувством высокого, sublime. Потом, в эпоху романтики, наступило время низкого и безобразного. Виктор Гюго в предисловии к «Кромвелю» изложил теорию гротеска как мирового явления. А реализм второй половины XIX века? Читайте письма русских художников! Они отвергали эффекты внешнего сходства, требуя, например, в портрете более глубокого выражения существенных черт изображаемой личности, совершенно в духе диссертации Чернышевского.

Итак, критика внешнего «дагерротипного» копирования предметов действительного мира принадлежит к самым распространенным общим местам всей эстетической литературы. Прекрасные страницы, посвященные различию между эмпирической и эстетической формой, вы найдете у Гёте и Гегеля. Однако при всем различии мировоззрений все эти противники «внешнего правдоподобия» не сомневались в том, что цель искусства — изображать формы жизни. Требование идеальности, гротеска или передачи существенного служили им для утверждения более совершенного образа жизни в ее полной истине. Сделать же из критики муляжных или фотографических копий (которыми так увлекается в настоящее время именно модернистское художество) довод против изображения жизни в формах самой жизни — это, простите великодушно, плутни Скапена.

Однако вернемся к нашим собакам. Допустим, что вы сказали: «Собака — друг человека». Не бог весть какая мысль, но все же мысль. Теперь представьте себе, что вы читаете в энциклопедии: «Некоторые советские собаководы утверждают, что собака — друг человека. В действительности это явление широко распространено среди собак, порой доминирует, но не является обязательным признаком собачьей природы, особенно если формулу «собака — друг человека» трактовать эмпирически. Многие собаки хватают нас за ноги и потому не являются друзьями человека». Вот вам точная модель рассуждений автора статьи «Реализм».

Позвольте, скажут «некоторые», эта собака схватила вас за ногу именно потому, что она друг человека. Она исполняет свою обязанность по отношению к нему, защищая его дом. Правда, собаки часто преувеличивают свои дружеские обязанности, они склонны к «гиперболизации» и даже «гротеску». Но, с другой стороны, если так рассуждать, что же это за собака, если она бесстрастно реагирует на приближение чужого? Дело хозяина научить ее уму-разуму и внушить надлежащую меру, необходимую даже в защите его интересов, чтобы собачий гуманизм не перешел в нечто противоположное. Впрочем, бывают, как известно, и такие Полканы, что надрываются только для виду, а воров и прочих лиходеев пропускают с миром. Какой же отсюда вывод? Все эти противоречия, отклонения, крайности и прочее — словом, все, что бывает в жизни, не отменяет общего правила. Да, собака — друг человека, вопреки всем гиперболам и гротескам собачьей природы, отчасти даже благодаря им.

Надеюсь, что наша сказочка понятна читателю. «Изображение жизни в формах самой жизни» как принцип реалистического искусства (извлеченный с большей или меньшей текстуальной точностью из диссертации Чернышевского) не устарел. Он и не может устареть, пока действительный

мир находит себе выражение в определенных формах, а человек еще не так глуп, чтобы утратить к ним всякий интерес, потому что именно в этих формах открываются ему все богатство жизни, ее поэзия и, разумеется, ее существенные стороны. Без чувственно созерцаемых форм наш мир — мертвая абстракция. Что касается условности, то источник ее в самом реализме, а не наоборот, другими словами, реализм нельзя считать одним из возможных видов художественной условности, как праздно болтает вся модернистская литература наших дней. Во всяком случае, здесь нужен выбор, а не двусмысленные дипломатические фразы, выдаваемые за новое научное творчество особой ценности.

Возьмем простой пример. Линия контура — это условность, с известной точки зрения можно сказать, что в природе ее нет. Отсюда сделали вывод, может быть, слишком поспешный, что живопись не нуждается в точном рисунке, и контурная линия была упразднена как пережиток академизма (позднее ее реабилитировали, и она возродилась, но уже в более произвольном, грубо-условном виде). Действительно ли, однако, в природе, воспринятой нашим глазом, контурной линии нет? Это так и не так. Бенвенуто Челлини в одном из своих трактатов справедливо заметил, что линия есть тень, уходящая от нас в глубину, то есть в ракурсе. Поворачивая затененную сторону предмета так, чтобы она в конце концов стала под прямым углом к зрительной плоскости, вы можете превратить тень в линию. Значит, в определенном аспекте и освещении мы эту линию видим.

Но мы видим ее только потому, что не можем видеть объемное тело одновременно со всех сторон! — Разумеется, это и значит, что линия, которую мы видим, есть реальная условность человеческого глаза, неизбежная при его ограниченном кругозоре. Так возникает и линия горизонта, и всякая иная зрительная условность, ибо наша картина мира адекватна объективной реальности, но адекватна ей приблизительно и условно. В этом смысле история реализма есть история приближения к полной адекватности или совершенству изображения жизни, а следовательно, также история преодоления тех условностей, которые связаны с личной, исторической или местной ограниченностью художника. Но такая постановка вопроса сама по себе еще слишком абстрактна.

Дело в том, что все действительное имеет определенные признаки конечного бытия. Все совершается в условиях места и времени, находится в известных отношениях с другими предметами и явлениями, воздействует на них и само подвергается противодействию. Конечность входит в состав бесконечной полноты всей мировой жизни и потому не заслуживает столь презрительного к себе отношения. Что касается человека, то он научился пользоваться собственной ограниченностью, чтобы открыть себе путь в безграничное, и на этом построил свою культуру. Так, например, он измеряет природу сначала шагом или локтем, потом более отвлеченными мерами. Всякая мера есть условное деление непрерывного, связанное с природой человека. Пользуясь неизбежной для всего конечного периодичностью, люди измеряют даже беспредельные пространства космоса. Важно только, чтобы человек не терял из виду относительность своей ограниченной меры, принимая во внимание возможность ошибки, которая также поддается приблизительному измерению, связывающему нас с абсолютной истиной природы.

Но вернемся к искусству. Линия контура есть образец реальной условности, проистекающей из малых границ нашего кругозора. Однако талант и культура художника позволяют ему, пользуясь линией, создавать впечатление объемной фигуры и таким образом, по выражению другого старого итальянца, «изображать вещи невидимые». Из этого простого примера ясно, что развитие реализма совершается не только *вопреки* условностям искусства, но отчасти и *благодаря* им.

Художник живет в определенное время, в определенной общественной среде, он находится под влиянием местных и национальных условий, привычек, традиций, он пользуется для своего дела определенным материалом природы, развивает те или другие способности своего организма, органов чувств. И все это вместе взятое формирует его неповторимую личность, его *идиому* или, как принято говорить, его почерк. Как все действительное, искусство имеет свои границы, но это ограниченное определенными чертами, это характерное — не только источник слабостей и недостатков. В нем заключается также значительная доля привлекательного своеобразия художника, его обаяния. Культивируя условную сторону своей жизнедеятельности, как люди культивируют свой почерк, художник делает из нее важный рычаг для безусловных достижений искусства. Но самое главное при этом все же не почерк, а то, что этим почерком написано. Если бы это было не так, лучшим произведением искусства был бы простой отпечаток пальца художника. Вот что действительно неповторимо и уникально! Но здесь мы уже в сфере уголовного розыска, а не в мире искусства.

Каким образом творчество художника превращает условность своего восприятия в нечто обратное — безусловную истину нашего чувственного сознания, мы видели на примере контура. Говорят, что художник изображает не то, что он *видит*, а то, что он *знает*. Эта ходячая фраза справедлива только в одном отношении. Глаз художника есть *знающий глаз*, способный дедуктивно «вычислить» то, что он в данном аспекте не видит, и тем поднять видимое на более высокую ступень. Насколько он может при этом удалиться от зримых отношений, поворотов, движений форм, намекающих нашему глазу на то, что данная точка зрения ограниченна и условна, что она требует многообразных дополнений, есть именно проблема реализма. Нарушить меру легко. Геометрические проекции и пунктиры, которые во время óно, от нас не столь отдаленное, было модно вводить в рисунок для изображения обратной стороны предметов, не лучше, если не хуже, чем изображение реки в виде старца с опрокинутой урной, из которой льется вода. Для психологии известного времени это весьма характерно, но к реалистическому изображению действительности имеет, пожалуй, слабое отношение. Нечего и говорить о «симультанизме» и прочих опытах нагромождения разных аспектов видимого, смещениях места и времени, словом, о принципиальном «антиреализме» или ирреализме, как пишут обычно на Западе. Знающий глаз художника нельзя заменить никакими дилетантскими заимствованиями из мира науки и никакими абстрактными знаками, свидетельствующими о том, что художник что-то «знает». Его подлинное знание относится к видимым формам самой жизни, которые дают достаточно простора для превращения их в более совершенную, более глубокую картину жизни посредством реальных условностей искусства.

Часто приходится слышать, что художники разных эпох и стилей видят мир по-разному. Не придираясь к точности этой столь же ходячей фразы, заметим только, что в ней недосказано что-то важное. Каждое «вйдение» мира условно, но если оно имеет художественную ценность, это значит, что в нем совершается развитие к хорошему вйдению, *лучшему* вйдению. Чтобы увидеть «вещи невидимые», по выражению Ченнино Ченнини, то есть сделать наш чувственный образ мира более адекватным истинному содержанию воспринятых нами «форм самой жизни», нужен именно глаз художника. История художественного вйдения — не простой каталог субъективных аспектов мира, а противоречивое, сложное развитие совершенного художественного глаза, в котором исторические и местные идиомы участвуют как отдельные ступени и стороны общего процесса. Только на этой основе возможна научная история искусства, высшая история человеческого глаза и других органов чувств, открывающих нам действительное содержание объективного мира, истину абсолютную.

Положительная роль условности при этом различна в разные времена и в разных видах художественного творчества. Так, например, в сценографии или театрально-декорационной живописи, в плакате и карикатуре она более велика, чем в станковой картине — это вытекает из самой природы дела. Но связь условного с безусловным всегда и во всех видах искусства имеет свой предел.

Абсолютное достигается не только *вопреки* относительному и временному, отчасти и *благодаря* ему, но только *отчасти*, в пределах известной меры, а за ее пределами мы переходим уже из мира живых и пленительных образов художника в музей отпечатков пальца, имеющих в лучшем случае исторический, документальный, а не художественный интерес.

В давно прошедшие времена формула «не только вопреки, но отчасти и благодаря» вызвала бурный поток печатных заявлений, в которых пишущему эти строки со товарищи было предъявлено обвинение в отказе от прогрессивного мировоззрения и защите реакционного. Памятные следы этой битвы сохранились на пожелтевших страницах «Литературной газеты» и других органов печати за 1940 год. Но вот пришло другое время. В пустозвонстве наших дней роль «благодаря» выросла как больная клетка, и притом в таких масштабах, что исчезает всякая разница между прогрессивным и реакционным. Бывает ли она вообще, или уже сама мысль о существовании такого различия догматична? Недавно в одной новаторской книжке о Достоевском я прочел, что идея воскрешения мертвых не мистика, а гуманизм. Другой автор в книге под многообещающим заглавием «Теоретические проблемы современного изобразительного искусства» утверждает, что реализм XX века, реализм страдающий и борющийся, есть именно музей отпечатков пальца, реализм травмы душевной.

Изображение объективной действительности в ее собственном, не искаженном какой-нибудь гримасой виде устарело, по словам автора, вместе с буржуазной демократией! Вот бы теперь былым ревнителям прогрессивного мировоззрения сказать свое слово, но они молчат. Правда, иных уж нет, другие больше мышей не ловят, а прочие, верно, сочувствуют сомнительным новациям. И по сути дела, согласно его трагикомической диалектике, так и должно быть.

В статье «Реализм» подкоп под идею реализма ведется более осторожно, но все равно — формула «не только вопреки, но и благодаря» так передернута, что получается сдвиг от объективно понятых противоречий истории человеческого духа в сторону исторического релятивизма культур и стилей. Высказавшись довольно скользко насчет того, что искусство Высокого Ренессанса было «слепо» к общественным антагонизмам, а роман XIX века не прошел мимо них, автор пишет: «Таким образом, задача анализа реалистического искусства заключается не в том, чтобы механически отграничить его от некоего абстрактного «антиреализма». Такая позиция вульгарна и догматична. Диалектика изучения реализма требует раскрытия его внутреннего содержания, где нерасторжимы и завоевания в познании действительности, и исторически обусловленная ограниченность». В заключение прибавлена невинная фраза о логике «художественного прогресса», ведущей к социалистическому реализму.

Как видно, автор еще не забыл уроков, усвоенных в 30-х годах, но так ловко их передергивает, что получается именно своего рода оправдание «реакционного мировоззрения» — опасность, по поводу которой так громко кричали гуси былых времен, желая спасти Рим. Непонятно, во-первых, в чем может состоять логика «художественного прогресса», если не в последовательном историческом преодолении «антиреализма»? Назовите это каким-нибудь другим словом или замените описательным выражением, дело не в словах — ясно, что речь идет об определенном явлении. О чем же идет речь? О тех ограниченных сторонах старого искусства, которые мешали развитию реализма, а не способствовали ему. Были такие или, может быть, их вовсе не было? Как вы назовете, допустим, ту сумму условностей, которая входила в академическую программу «Пир в Валгалле», отвергнутую четырнадцатью учениками Академии, будущими участниками знаменитой «Артели» и Товарищества передвижных выставок? С чем боролась русская литературная критика в лице Белинского? Что такое «дурная манера», оставленная итальянскими художниками на пороге Возрождения?

Вы можете сказать, что дурное было раньше хорошим, что хорошее тоже нуждается в критике и что оно не безусловно хорошо — все это так, но все это не дает вам права отрицать всякую разницу между плюсом и минусом. Если рассуждения автора статьи «Реализм» о Высоком Ренессансе и романе девятнадцатого века, при всей шаткости такого сравнения, означают, что каждая ступень истории искусства имеет свои плюсы и минусы, а в общем все они одинаково хороши, то из этого мудрого равновесия не выжмешь ни прогресса, ни регресса. Недаром автор берет слова «художественый прогресс» в кавычки. Вопрос трудный, конечно, но если взялись, то умейте и ответ держать — кавычки нас не спасут.

Во-вторых, нельзя сказать, что «завоевания» и «ограниченность», вообще говоря, «нерасторжимы», как пишет автор. Нерасторжимы они только в известных пределах, иногда более широких, иногда очень узких, совсем незначительных, мельчайших. Так, например, у явных модернистов мотивы иногда бывают хороши; жаль, что это совсем не живопись, а скорее слабая философия на полотне. Но вот другой, более важный пример. Как бы ни было существенно для наивного искусства старых мастеров религиозное умиление, есть роковая черта, за которой этот союз силы и

слабости, достоинств и недостатков, завоеваний и ограниченности расторгается, и религия выступает в своей подлинной роли как враг искусства.

Вы можете видеть это в аскетической проповеди Савонаролы с его социально окрашенным и, разумеется, исторически оправданным изуверством, в уничтожении множества прекрасных картин старых нидерландских мастеров бурей кальвинизма (как это описано у Карела ван Мандера), в гонениях против актеров времен пуританской Англии, сменившей старую веселую Англию Шекспира. А чтобы это иконоборчество не связывалось исключительно с явлением «новых левых» в старых демократических движениях, напомним судьбу итальянского искусства после Тридентского собора — феодально-католическую реакцию, отречение от своего языческого искусства скульптора Аманати, подвиг Даниэле де Вольтерра, одевшего в штаны нагие фигуры Микеланджело, вспомним Веронезе перед трибуналом инквизиции.

Большая ученая литература ставит себе цель оправдать религиозные настроения позднего Ренессанса, а также связанные с ними черты эпигонства и маньеризма в искусстве XVI века. Но невозможно все же отрицать фатальную роль этого поворота, несмотря на отдельные вспышки гения. Вот как в конце концов отозвалась религиозная оболочка, служившая в лучшие времена искусства Возрождения противоречивой формой его земного и человеческого содержания.

Автор статьи «Реализм» утверждает, что механически «отграничить» реалистическое искусство от его противоположности нельзя. Ну, а *не механически* можно? Имеется ли здесь какая-нибудь грань, или с точки зрения авторской диалектики никаких объективных граней в мире нет? «На проклятые вопросы дай ответы нам прямые». Не догматические, не эмпирические, не механические, не вульгарные, и все же ответы!

Да, все грани в природе и обществе относительны и условны, но они есть. Есть также разница между «завоеванием» и «ограниченностью». Эта разница не является механическим «отграничением» реализма, как пишет автор; она проходит множеством тонких оттенков и взаимных отождествлений добра и зла. Но на исходе этой «нерасторжимости» бьет час *раздвоения единого*. Нельзя смешивать те ограниченные черты исторических форм реализма, которые оставляют открытым его безграничный горизонт и даже способствуют завоеваниям искусства, с той ограниченностью, которая уже превратилась в отрицательную величину, пожирающую эти завоевания, так что кости хрустят. Нет никакой обязательности в слове «антиреализм», как и в десятке других столь же ученых и бюрократических терминов. Не старайтесь, однако, доказать, что черное есть белое на том основании, что существует светотень! Когда от абстрактной противоположности прогрессивного и реакционного — она принесла марксистской литературе только вред — переходят к нерасторжимости этих противоположных сторон, понятой *софистически*, получается чрезмерная гибкость идейного позвоночника, мертвая эклектика, прогресс в кавычках и, в сущности, то же самое, если не хуже.

А как же миллионы читателей энциклопедии? Что они должны думать о реализме? Если хочешь быть счастливым, сказал тот же Гораций, возьми себе за правило *ничему не удивляться*.

ДВОЕМЫСЛИЕ

Правдивая история моего знакомства с книгой Г. Недошивина «Теоретические проблемы современного изобразительного искусства» такова. Я слышал, что в ней есть страницы, относящиеся к моей небольшой литературной деятельности 30-х годов. Никто не осудит пишущего эти строки за то, что он купил книгу Г. Недошивина, чтобы познакомиться с его приговором,— всякому человеку свойственно интересоваться своей судьбой.

Скажу, однако, что большого желания обращаться к прошлому в поисках справедливости у меня нет. Смешно и грустно смотреть на тех летописцев, далеких от объективности пушкинского Пимена, которые, мудрствуя лукаво, переворачивают вверх дном дела мирские. К чему их напрасные усилия? Ведь ныне обстановка жизни совсем другая, и нет уже той монополии, которая защищала их суд от суда более справедливого.

Вы помните, читатель, что говорит у Островского Мавра Тарасовна, когда Филицата слегка намекает ей, что старый знакомый купчихи, солдат, может быть, еще жив? — «Никак нельзя ему живому быть, потому что я уже лет двадцать за упокой его души подаю: так нешто может это человек выдержать?» Оказывается, может. Досадно! Уже лет сорок подают «за упокой моей души», а попросту безнаказанно сочиняют всякую блажь, пользуясь молчанием другой стороны, а в последние годы, собственно, только недостатком времени и простым нежеланием вмешиваться в естественный ход неизбежного, хотя и медленного восстановления истины.

При ближайшем знакомстве с книгой Г. Недошивина оказалось, что он также подает «за упокой моей души». И хотя информация, которую он сообщает, недостоверна, но своими обвинениями он дает понять новым поколениям, что вкупе с моими единомышленниками мы принесли нашими скромными трудами больше вреда, чем пользы.

Не стану здесь утомлять общественное внимание разбором его оценки деятельности небольшого кружка 30-х годов и моего участия в ней. Чтение последней книги Г. Недошивина открыло мне такие горизонты, что все личные интересы померкли, кроме интереса к тому, что совершается в мире эстетики.

Труд Г. Недошивина о теоретических проблемах искусства не был первым его трудом, он имел поразительную предысторию. В 30-х годах наш автор ничем не обозначал своей позиции, занимаясь средневековым искусством. Так продолжалось до послевоенных лет, когда вышел в свет ряд его статей и затем — в 1953 году — его первая программная книга «Очерки теории искусства»[4]. Но что это была за книга! Когда хорошо усвоенный урок превращается в мертвую догму, самое верное становится пустой абстракцией. Я не берусь передать ту атмосферу, которая царила в «Очерках» и в других произведениях того же пера. Г. Недошивин явился в них таким борцом за реализм, что сам реализм должен был покраснеть.

Главный удар был нанесен по «импрессионизму и сезаннизму». Вполне понимаю, что можно судить о модернистских течениях в живописи критически, но Г. Недошивин не пожалел самых черных красок для изображения этих происков мирового капитала. «Растленное буржуазное искусство в капиталистических странах,— писал он,— до конца проституировано империалистической буржуазией, служа ее грязным целям, выражая ее анти-

народные, в корне враждебные прогрессу, низкие и своекорыстные интересы»[5]. Пятой колонной этой враждебной художественной системы были для Г. Недошивина те советские художники, в искусстве которых он замечал элементы «формализма с его заумной формой».

За связь с импрессионистами пострадали П. Кончаловский, С. Герасимов, А. Пластов, а по другим статьям досталось А. Дейнеке, Ю. Пименову, А. Гончарову. Вот, что можно было узнать от Г. Недошивина, например, о С. Коненкове: «Маскируя свои буржуазные позиции, теоретики формализма немало кричали о своем «новаторстве» в области художественной формы. Антипатриотическая критика последнего времени взяла этот тезис себе на вооружение. Критики-космополиты в области живописи оперировали этим оружием. Выдавая «буржуазное кривляние» формализма за «новую» форму изобразительного искусства, они на деле отстаивали старое содержание искусства. Болезненная, мистическая статуя скульптора Коненкова «Освобожденный человек», появившаяся на выставке 1947 года, была этой критикой поднята на щит. Кричали о «смелости формального решения», намеренно «не замечая» того, что это произведение объективно являлось защитой глубоко реакционных идей, вывезенных художником из Америки»[5].

Положительным примером были в те времена для нашего автора А. Герасимов и А. Лактионов. Все, что хотя бы на волос удалялось от этого образца, он объявил прямой опасностью для социалистического реализма *.

Нельзя, разумеется, возложить на Г. Недошивина всю полноту вины за крайности, характерные для того времени, когда с такой активностью развернулась его теоретическая деятельность.

Бывают в жизни слепые порывы, бывают неудержимые волны фанатизма, нелепого до безумия, и все это тяжело, но все же присутствие веры до некоторой степени оправдывает даже прямые жестокости. Так смотрят на дело историки из своего далека, но так умели смотреть на свою судьбу даже сами жертвы ее, одаренные высоким духом. Недаром Яну Гусу приписывают слова «Святая простота!», сказанные им при виде старушки, несущей свое полено для костра, на котором был сожжен этот поборник свободы совести.

Немецкий гуманист Меланхтон примкнул к протестантской революции, и сколько же ему, бедняге, пришлось писать заявлений о своих ошибках и о том, что прежние его заявления были недостаточны! По словам Лютера, верующий подобен трупу в руках господа, а Меланхтон хотел сделать эту «трупную дисциплину» более осмысленной, допуская некую примесь свободы воли. Но крайние группы среди протестантов не прощали ему и другим такие вольности. Будьте уверены, что если с достаточным пониманием вникнуть в жизнь тех образованных римлян, которые примкнули к христианскому движению и вошли в историю под именем отцов церкви, если изложить их биографии не с точки зрения церковной легенды или абстрактного безбожия, а с точки зрения марксизма, знающего, что такое массовое движение и борьба течений на поверхности общего потока, то весь этот сюжет осветился бы изнутри драматическим светом и мы узнали бы, чего стоила этим

---

* В официальных материалах I Всесоюзного съезда советских художников книга Г. Недошивина «Очерки теории искусства» была отнесена к догматическому направлению в качестве его «наиболее полного и четкого выражения»[6].

людям знаменитая формула Киприана, согласно которой церковь есть corpus mysticum, вне которого нет спасения.

Однако Г. Недошивин совсем не похож ни на старушку Яна Гуса, ни, того менее, на отцов церкви.

Вы уже знаете, что его первое программное сочинение 1953 года было грозным обвинительным актом против модернизма. И вот перед нами новое произведение его пера, но это уже адвокатская речь в защиту того же явления, которое ныне представляется Г. Недошивину «могущественным взлетом»[7]. Две книги одного и того же автора, гордо несущие на титуле слово «теория», вооруженные многочисленными цитатами из классиков, совпадают часто до мелочей, но в прямо противоположном смысле. Сам твердый духом Ян Гус застыл бы в изумлении перед этим феноменом человеческой природы, и с уст его не слетела бы знаменитая крылатая фраза — «Святая простота!»

Г. Недошивин не видит необходимости менять слова, он просто меняет математический знак перед ними с плюса на минус. В прежние времена «пристальное исследование жизни» служило ему верным признаком реализма как высшей ценности в искусстве. Двадцать лет спустя то же словесное клише — «пристальное исследование жизни», «пристальный анализ» — применяется уже для обозначения устаревших приемов реалистической живописи, допустимых только в качестве уступки культурной отсталости масс в условиях временного отлива революционной волны[8]. Теперь высшей традицией для Г. Недошивина является особый «реализм XX века», в центре которого стоит творчество Пабло Пикассо.

Соответственно этой схеме изменились конкретные оценки нашего автора в той области, где он желает быть законодателем вкуса. Двадцать лет назад он видел в картине А. Дейнеки «Оборона Петрограда» явное проявление формализма, «примитивное до политической наивности представление о событии» и «отсутствие у мастера объективного познания жизни»[9]. Теперь все эти минусы превратились в плюсы, и А. Дейнека выдвигается на первый план. Своей репутацией он служит Г. Недошивину предмостным укреплением для атаки на «пристальное изучение жизни», для оправдания модернистской волны первых лет Октябрьской эпохи под именем «революционного стиля».

В дни своей теоретической весны Г. Недошивин писал: «Пробираясь в учреждения государственного аппарата, в общественные организации, формалисты Пунин, Штеренберг, Татлин и другие пытались использовать их для проведения своей политики, ничего общего не имеющей с политикой партии и Советской власти»[10]. А теперь? Теперь он с полной серьезностью толкует о знаменитой некогда «башне Татлина». Теперь Татлин и Штеренберг — революционные романтики, носители высшей правды нашего времени, правды сердца, высоко парящей над правдой низкой, правдой «пристального исследования жизни»[11].

Конечно, люди развиваются, они растут. Бывает, что им приходится менять свою точку зрения или отказываться от каких-нибудь преувеличений. В этом нет ничего плохого. Напротив, это даже хорошо. Но, если человек совершает движение маятника, колеблясь из стороны в сторону, то в этом никакого развития нет. В свое время Г. Недошивин восхищался

картиной А. Лактионова «Письмо с фронта», теперь на долю автора этой картины достался только пинок [12].

ЧТО ЖЕ ПРОИСХОДИТ В МИРЕ ЭСТЕТИКИ?

Представьте себе, что мы пишем роман из жизни интеллигенции. Сколько новых забот, друг-читатель! Нам пришлось бы думать о том, что носит наш герой — элегантную замшевую куртку современного образца или старомодный костюм с жилетом, именуемый «тройкой», и что висит у него над письменным столом — репродукция, вырезанная из журнала «Огонек», или икона, привезенная каким-нибудь землепроходцем из дальней северной деревни. Нам пришлось бы описывать домашние вечера и научные заседания, зарубежные путешествия и внутренние склоки. Сколько творческих усилий, сколько печатных страниц, сколько конфликтов и противоречий...

В конце концов мы нашли бы успокоительную формулу перехода к очередным делам, но согласитесь, что все это возлагает на автора большую ответственность. Он сам выдумал своих героев — сам должен за них отвечать, сам пугает — сам должен и успокаивать. А в нашем скромном повествовании, далеком от всякой выдумки, перед нами жизнь в ее собственном выражении, точно обозначенном. Думай, что хочешь,— наше дело изучить устаревшим методом «пристального анализа» то, что есть.

Итак, вернемся к тому, что происходит в мире эстетики. Давно забыты воинственные походы против «формализма с его заумной формой». Как видно из книги Г. Недошивина, «заумная форма» превратилась в *драгоценную боль эпохи.* «Конфликтность, социальная неудовлетворенность, боль, отчаяние, либо тайная тревога, некая, пусть даже и очень далеко запрятанная духовная неустойчивость, горький скепсис или даже циническая опустошенность», «проблематичность бытия», «проблематичность мироотношения», «трагический лиризм», «недоверие к миру» и снова — боль, боль... Можно подумать, что перед нами новая аристократия страдальцев, «аккумулирующих всю боль, всю муку» и, в крайнем случае, «всю жажду выхода, всю непокорность человеческой судьбе». То, что в иных краях, с которых и спрашивать нечего, уже превратилось в предмет полуиронического психоанализа, эта надоевшая поза, массовое производство современных Грушницких, печальников за судьбы нашего века, виртуозов страдания преподносится нам в качестве нового заветного, затаенного слова XX столетия.

Мы присутствуем, пишет Г. Недошивин, открывая этим манифестом свою последнюю теоретическую книгу, «при грандиозном сдвиге в эстетическом сознании человечества, при весьма основательных потрясениях». Что же такое совершается в нашем меняющемся мире? «Речь идет о гигантском художественном перевороте, который находит себе в переворотах, уже некогда пережитых людьми (переход от античности к средневековью или Ренессанс), лишь скромную по масштабам, а потому и условную аналогию»[13]. Мимоходом наш автор кивает на «некоторых критиков», которые в борьбе авангарда против реалистического изображения мира видели яд реакционной

идеологии. Он пишет: «Еще недавно имелись искусствоведы, склонные объявлять все это движение то ли недоразумением, то ли злонамеренностью, то ли простым шарлатанством. Сейчас мы отчетливо понимаем, что дело идет о гораздо более серьезных вопросах. Авангардизм — серьезнейшая проблема истории искусства XX века, и ее не следует зачеркивать с помощью безапелляционных деклараций»[14].

Кто были эти искусствоведы, мы уже знаем. Что же касается соображений насчет авангардизма как серьезнейшей проблемы истории искусства, то они могут служить примером двусмысленности, принятой в качестве метода. Действительно, что здесь имеется в виду? Зачеркивать вопрос об авангардизме — это одно. Зачеркивать авангардизм как отрицательное явление — совсем другое. Зачеркивать вопрос об авангардизме нельзя, это существенный вопрос современности, принадлежащий не только миру эстетики. Зачеркивать авангардизм как отрицательное явление можно и даже нужно, если он этого заслуживает. Важность вопроса об авангардизме не содержит никакого основания, запрещающего нам «зачеркивать» это явление.

От верной мысли, что авангардизм — серьезнейшая проблема, автор незаметно скользит к другому тезису, согласно которому авангардизм есть *нормальное* явление нашего времени, ибо мы живем в эпоху войн, кризисов и других потрясений, вызывающих «боль и муку».

Увы, камни в почках — серьезнейшая проблема. Значит ли это, что их нельзя назвать болезнью? Именно потому, что камни в почках — серьезнейшая проблема, медицинская наука бьется над тем, чтобы их «зачеркнуть». Не имея желания навязывать другим свои убеждения и вкусы, должен признать, что так называемый авангардизм представляется мне иногда простым шарлатанством, иногда — злонамеренной тенденцией, иногда же — общественной болезнью даровитых и честных людей, но чаще всего — «пересоленной карикатурой на глупость», по выражению Льва Толстого. Все это нисколько не противоречит серьезности вопроса и глубине причин, вызывающих в сознании современного человека такие болезненные, часто нелепые явления.

Когда простое шарлатанство, или, более изысканно выражаясь, «мистификация», становится принятым делом искусства, освещенным яркими вспышками рекламы, и столь удивительное направление умов кажется даже характерной чертою времени, это, конечно, требует объяснения. Но шарлатанство есть шарлатанство, даже если оно принимает массовый характер и совершается из самых чистых побуждений. «Глупость и суеверие — тоже титаны»,— сказал однажды Маркс. Размеры этих общественных бедствий могут быть очень велики, но отсюда вовсе не следует, что мы как сознательные существа должны поддерживать глупость и суеверие.

Авангардизм бывает не только в искусстве. Так называемая «революция секса», «общество, в котором все дозволено», permissive society — тоже авангардизм, на сей раз в области нравственной жизни. Американская кинозвезда Сью Лайен, прославленная на весь мир своим исполнением главной роли в фильме «Лолита», вышла замуж за Генри Эдамсона, сидящего в тюрьме за бандитизм и убийство. Он просидел уже половину срока, но ему осталось еще шесть лет, и вот фотография — молодые целуются

через тюремную решетку. Это тоже авангардизм, читатель. Существует, наконец, политический авангардизм — современная философия бунта, террористические акты против ничем неповинных людей, анархо-декадентское движение вообще. Все это по-своему входит в картину болезни.

Но будем держаться нашей темы. Когда художник так называемого телесного направления режет себя по частям и умирает от этого, как умер молодой австрийский художник Шварцколер, это мистическое, полурелигиозное изуверство бросает мрачный свет на общее состояние умов, развившееся под влиянием «сладкой жизни». Мы не имеем никакого основания вычеркивать этот факт из современной истории или считать такое выражение «боли и муки» менее серьезным, чем обычное размазывание масляной краски по холсту. Но у нас речь идет об искусстве, а не о возможных жестах отчаяния.

Можно, конечно, сказать, что в наше суровое время, когда льется кровь и гибнут дети, сожженные напалмом, нечего заниматься таким барским делом, как изображение прекрасных или характерных форм окружающего мира. В этом духе пишут многие современные западные иконоборцы, видящие в жестах отчаяния и изуверства современного художника знаки «далеко запрятанной душевной неустойчивости» и «тревоги». Однако, друзья, если уж вышла искусству амнистия,— пусть это будет искусство, а не служба тревоги.

Итак, что же, собственно, происходит в мире эстетики? Происходит пересмотр старой марксистской традиции, связанной с именами Лафарга, Меринга, Плеханова и других деятелей рабочего движения, которые видели в «душевной неустойчивости» декадентов признак упадка буржуазной культуры. Происходит пересмотр традиции Ленина, который назвал претензию мнимого авангарда «нелепейшим кривляньем». Происходит, наконец, что-то странное и даже смешное: бывшие ревнители эстетической догмы, чуявшие даже в исконно славянском Коненкове присутствие заокеанского духа, пошли на поклон к господствующим идеям Запада, отрекаясь от старого верного взгляда, хотя им нужно было бы отрекаться только от грубой его вульгаризации. Вот что, читатель, происходит в мире эстетики.

Вся литература модернистского направления, громадная по объему, вся пропаганда этой идеологии и этих вкусов по радио вбивают в головы людей большую ложь, будто «нелепейшее кривлянье» — вовсе не упадок, а великое откровение нашего века, грандиозная революция в искусстве, равная по крайней мере революции эпохи Возрождения. До сих пор только в одной части света сохранялось недоверие к беззастенчивому нажиму хорошо организованной рекламы. Будем, однако, смотреть правде в глаза. Книга, которую я прочел,— своего рода симптом. Она показывает, что ходячие плоскости западного обывателя достигли наших пределов.

Допустим, что это объясняется боязнью отстать от чего-то важного и нового. Шутка ли сказать — весь мир признаёт! Весь мир, от среднего буржуа, украшающего свою гостиную абстрактной картиной, до римского престола, одобряющего постройку церквей в виде элеваторов или развалин. Торопитесь и вы, читатель! Как бы вам не отстать от научно-технической революции, ядерной физики и системного подхода к управлению людьми?

Но если вы не утратили той сознательности, которую пробудила в людях наша великая революция, единственная надежда современного мира, не соблазняйтесь изысканным ширпотребом, который вам предлагают в искусстве.

И дело не в одном искусстве. Под угрозой и другие области деятельности человеческой головы, лишь только пустая схема начинает в ней господствовать над содержанием дела. Согласно моде, наш автор хочет возвысить религиозные средние века, отняв при этом что-нибудь у более светской, земной античности. «Античной художественной культуре,— пишет Г. Недошивин,— осталось навсегда чуждо представление о несправедливости». А как же богиня справедливости Дике и мстительница за несправедливость Немезида? Как быть с понятием hybris, то есть дерзости, нарушающей справедливое равновесие? Между тем на этой основе покоилась не только греческая трагедия и греческая историография, по крайней мере у Геродота, но и политическая доктрина города-государства.

Античной культуре противопоставляется средневековая. «Средневековое искусство впервые открыло беспредельную горечь ничем неисправимой несправедливости»[15]. Этой антитезе посвящено несколько страниц, хотя она построена на чистом недоразумении. Разве начиная по крайней мере с Феогнида мысль о несправедливости божественного приговора не проходит через всю греческую культуру (как и различные попытки доказать обратное)?

Христос Матиаса Грюневальда, пишет Г. Недошивин, «умирает в муках без надежды даже на возмездие»[16]. Но через несколько страниц вы прочтете, что средневековое христианское мировоззрение привело к возникновению эстетической утопии восстановления справедливости. Итак, было ли христианство основано на идее торжествующей справедливости или нет? Разумеется, *было*, и в гораздо большей мере, чем греко-римское язычество, которое довольствовалось добром и красотой реального мира в пределах возможного.

Только потому, что за христианством стояла идея возмездия, оно могло широко захватить массы обездоленных. Хотя отцы церкви осуждали так называемый хилиазм, то есть ожидание близкой расплаты за бедствия мира сего, верующие христиане первых веков были убеждены в том, что праведники воскреснут, а всякая сволочь будет наказана. Апокрифические книги пророчили, что волки поселятся на развалинах Рима, избранным же господь воздаст за все их страдания. Будущее рисовалось яркими красками во всех подробностях. Впрочем, официальные церковные писатели, как Климент Александрийский и Ориген, также настаивали на реальности христианского неба, а Климент обращается с этой целью к *противоземле* пифагорейцев.

Идея золотого века для достойных проходит и через средние века в форме ли популярной «Поэмы о Фениксе», или в форме воображаемых путешествий, начиная с путешествия св. Брендана. Идеей возмездия дышат мечтания иоахимитов и других борцов за тысячелетнее царство. Пусть все это относится к религии и литературе, а не к истории живописи. Читая описания земного рая в легендарных путешествиях XII века, мы видим уже почти наглядно ту идеальную среду, то совершенство природы

и всех вещей, от простого цветка до крепостной стены, то исключение всякой резкой дисгармонии, даже климатической, которое предвещает радость искусства позднего средневековья. Итальянский ученый Арган в своей книге о Беато Анжелико показал, что некоторые произведения этого художника, например большая «Коронация Девы» и два «Страшных Суда», являются точными иллюстрациями к доминиканскому тексту, в котором досконально, со всевозможными подробностями описывается торжество блаженных праведников и святых.

Что касается Матиаса Грюневальда, то верно ли, будто Христос Изенгеймского алтаря «умирает в муках без надежды даже на возмездие»? Знаменитый алтарь состоит из нескольких частей. На главной зрительной плоскости действительно представлена сцена Голгофы со всем свойственным Грюневальду драматизмом, но в другой части того же алтаря мы видим воскресение Христа во славе, а римские воины повержены в прах. Тот безнадежный смысл, который видит автор в произведении великого немецкого живописца XVI века, был бы совершенно неуместен в главной святыне больницы св. Антония, куда привозили страждущих для исцеления.

Известно, что средневековый человек боялся черта, а так как Г. Недошивин — медиевист, то есть свой дьявол и у него. Этот дьявол — «чувственная достоверность», «наличное бытие», «внешняя действительность» и прочие псевдонимы материального мира вокруг нас, ибо сей злосчастный мир в самом деле является независимой от нашего внутреннего состояния реальностью, существующей вне нас и данной нам посредством «чувственной достоверности».

Но Г. Недошивина за любовь к сверхчувственному никто не осудит. Напротив, это даже как-то свидетельствует о его способности проникать в сложную душу современного интеллигентного человека. И если он все же немного косит в сторону современной мистики, зато он пишет о социалистическом реализме. Кто знает, может быть, так и надо? Может быть, социалистический реализм будет прочнее покоиться на трансцендентных основах, лежащих по ту сторону «чувственной достоверности» и не поддающихся «старому принципу исследования жизни», как именует нечистого Г. Недошивин? В прежние времена старались связать социалистический реализм с традицией Федотова, Перова, Репина и, более широко, со всей старой живописью, занятой «эстетическим исследованием» жизни.

Согласно новой теории Г. Недошивина, некоторые контакты с этой традицией возможны. Он не запрещает «писать, как Репин»[17], но, в общем, все это позади. Сознательный, реальный взгляд на мир, чуждый всякой трансцендентности, «всестороннее и пристальное исследование жизни» являются в его глазах устаревшей системой художественных ценностей. Осторожно он внушает читателю, что социалистический реализм потому и называется социалистическим, что не может опираться на изучение жизни, а должен строить модели будущего в духе «корифея авангардизма» Пикассо.

Мы знаем, что Г. Недошивин забыл свой восторг перед «Письмом с фронта» А. Лактионова. Он преклоняется теперь перед гением французского художника. В этом еще нет греха. В конце концов такая перемена вкуса есть дело личное. Многие наши современники ценят живопись Пикассо, Леже и других лидеров парижского авангарда, и у нас в настоя-

щее время сложилось такое положение, что никто не мешает им высказывать свои вкусы и защищать их в печати. На мой взгляд, с гражданской точки зрения это неплохо, хотя с точки зрения идейного уровня современности возможны серьезные оговорки. Но поживем — увидим.

Мне не нравятся дикие завывания так называемой поп-музыки, между тем они уже несутся из каждого открытого окна. По-моему, от этого добра не жди, но, как говорит мудрец, «и это тоже пройдет», и с нашей верой в будущее можно надеяться, что истина, добро и красота свое возьмут, если за ними и впредь останутся в силе их гражданские права и возможности распространения.

Никто не мешает Г. Недошивину высказывать дорогие ему идеи от своего имени, пользоваться обычными аргументами, заимствованными из модернистской литературы. Зачем он делает вид, что его главной заботой является социалистический реализм? Зачем совершает чудесное переименование «растленного искусства» вчерашнего дня в «реализм XX века», который при помощи разных посредствующих звеньев становится источником социалистического реализма? Странные вопросы! Достаточно того, что перед нашим взором возникает фигура ученого, желающего придать своей схеме официальный характер, приобрести лавры новатора, идущего в ногу с веком, но в то же время знающего, где надо поставить жирную точку. Ученый полагает, что угадал веление времени: старая ортодоксия обветшала, а пристойный реверанс в сторону достижений западного мира — как раз то, что надо. Но здесь ученый осторожен: он не забывает уличать на каждом шагу людей, впадающих в односторонние крайности. Крайностью является одобрение модернизма, крайностью является и осуждение его. И то, и это, с одной стороны, с другой стороны... И вот уже наш автор осуждает тех, кто хочет объявить искусство авангарда «Ренессансом XX века»[18]. Новый реализм, связанный главным образом с именем Пикассо, настолько противоречив, что не имеет общих стилистических признаков [19]. Но, оказывается, общие признаки есть — это развитие от чувственной достоверности к «умственному» образу [20]. Впрочем, о том, что искусство авангарда развивалось от «реализма» к «условности», можно говорить лишь чисто формально. Так рассуждают западные искусствоведы-формалисты [21]. А что происходит на самом деле? — «Усиливается тяга к «условно-поэтическому» претворению жизненных явлений»[22].

Нельзя рассматривать искусство авангарда «как некое заведомое отступление от жизненной правды, от реализма» [23]. Однако бывают такие моменты в истории, когда стоит отступить от «правды жизни» ради «красоты». Так было, например, в средние века [24]. А в наши времена? Сначала мы читаем, что уже в конце прошлого века наметился уход от жизни в область красоты, и это было хорошо, потом — что авангардизм неспособен создавать эстетические утопии, как это было в средние века [25]. Под конец выходит все же, что он их создает. Отсюда «лиризм», «поэтическая целостность», «эстетическая утопическая истина», идеал «желаемого» вместо реальности бытия и другие качества живописи авангарда.

Трудно подозревать в симпатиях к модернизму автора, который черным по белому пишет, что даже карикатурная защита противоположной точки зрения в романе «Тля» не так опасна, как влияние модернистских

идей: «Куда серьезнее и опаснее попытки ревизии реализма с позиций апологии модернистского искусства»[26].

В общем, сквозь все эти повороты мысли, можно догадаться, какова цель автора «Теоретических проблем». Она более или менее ясна. Кто ищет оправдания модернистского искусства — найдет в его книге новый способ доставить этот сомнительный груз в гавань под чужим флагом, а кто относится к такому намерению без всякой симпатии, тоже не будет обманут.

СИТУАЦИЯ ЛАБИРИНТА

В какое сложное положение ставит нашего автора борьба против реализма, понять нетрудно. Это положение можно обозначить формулой, поразившей его воображение. Говоря о противоречиях современного авангарда, то есть художников, занятых отрицанием «чувственной достоверности» реального мира, он обращается к *ситуации лабиринта*. По свидетельству Г. Недошивина, в такой ситуации «человек безнадежно и безвыходно запутался» [27].

Чтобы избавиться от врага рода человеческого, другими словами, от изображения «внешней действительности», наш автор связывает его одной веревкой с «буржуазностью», «эпохой буржуазной демократии». Царство дьявола лежит между двумя более значительными периодами истории искусства. С одной стороны — это «из глубины воззвах» средневекового отчаяния, с другой — смятенное сознание современного авангарда, различных школ и течений XX века до сюрреализма не то включительно, не то исключительно (в этом вопросе автор сугубо неясен [28]) при безусловном, кажется, исключении абстракционизма, кроме Кандинского. На чем основаны все эти включения, исключения и прочие закоулки лабиринта, сказать трудно, логического смысла здесь нет.

Все же достаточно ясно, что реализм в обычном смысле этого слова, то есть *изображение действительного мира, воспринимаемого нашими органами чувств*, является с точки зрения автора «Теоретических проблем» грехопадением искусства. Когда же искупит оно свой первородный грех, когда вернет себе утраченный рай? — В день полного торжества «реализма XX века», названного так, по всей вероятности, чтобы обозначить его нереалистическую природу, чуждую миру действительному, доступному нашим чувствам.

Величайшим представителем этого нового реализма является Пикассо, а вершиной его творчества, по словам Г. Недошивина, нужно считать знаменитую «Гернику». Этот вопрос имеет свою деликатную сторону. Картина, посвященная уничтожению мирного городка фашистской авиацией, была заказана Пикассо правительством Испанской республики для Всемирной выставки 1937 года. В связи со всеми последующими событиями, особенно после второй мировой войны, она приобрела символическое значение. Принимая во внимание общественную позицию покойного художника, заслуживающую всяческого уважения, искренность и мужество его антифашистского протеста и то обстоятельство, что «Герника» дорога многим участникам демократического движения на Западе, было бы бестактно рас-

сматривать ее как заурядное произведение модернистского искусства. Мы можем быть не согласны с идеями религиозного социализма и даже обязаны относиться к ним критически, так как религия и социализм в последнем счете противоречат друг другу, но нельзя оскорблять искренние чувства людей, видящих источник социальной справедливости в боге, а таких людей, как вы знаете, читатель, на свете много. Это рассуждение применимо и к мистериям модернистского искусства. Они также противоречат мировоззрению научного социализма и также требуют деликатного отношения, особенно когда речь идет о политических символах, вошедших в привычку большого слоя людей.

Вот почему я ничего плохого о «Гернике» не скажу, но пусть будет все же немного ясности. Г. Недошивин не решается назвать картину Пикассо явлением реалистического искусства. Он находит даже глубокий контраст между двумя произведениями, представленными на Международной выставке 1937 года,— скульптурной группой «Рабочий и колхозница» Мухиной, с одной стороны, и «Герникой» Пикассо — с другой. «Ликующая поэма и кошмар. Что может быть контрастнее?» — вопрошает он. «Взлет реалистического, проникнутого восхищением перед человеком искусства — и произведение, насквозь пораженное мучительной болезнью разрыва с эмпирической предметностью». «В своем панно Пикассо далек от реализма,— констатирует автор,— но в нем сосредоточена сила беспримерной выразительности горя и гнева» [29].

Итак, «реализм XX века» спасен. На вопрос о том, реализм ли это, автор качает головой отрицательно. В самом деле, другой ответ невозможен. «Болезнь разрыва с эмпирической реальностью» налицо, «чувственная достоверность» низвергнута. Но это и хорошо, повторяет Г. Недошивин, это и нужно для победы *современного* реализма, ибо сила его в другом: он таит в себе беспримерное выражение горя и гнева.

Представьте себе, что вас интересует вопрос, надежен ли мост. Вам говорят, что он построен инженером, который вложил в это создание технического искусства все свое горе по поводу бедствий человечества и весь свой пламенный гнев против мучителей его. Вы возразите, что вас интересует другой вопрос, а именно, выдержит ли мост поток людей и грузов, потому что в случае катастрофы человечеству лучше не станет. Но вам ответят, что вы сторонник устаревшей конструкции, поэтому вам безразличен гуманизм строителей и важно только «пристальное исследование жизни».

Однако произведение живописи — это не мост. В нем выражается душа художника! Согласен. Всякое искусство можно рассматривать как выражение души художника, однако способы выражения бывают разные. И горе, и гнев — это аффекты, которые часто выражаются другим, нехудожественным образом, а самые «беспримерные» их выражения вообще лежат за пределами искусства. Что же касается искусства, то, например, у Стасова, защитника реалистической живописи старого образца, мы читаем о «крике душевном», «негодовании» или «мрачной думе», выраженной искренними, честными живописцами, в отличие от угождающих официальному вкусу царской империи. Допустим, что вы не любите передвижников, но что имеет в виду их идеолог Стасов, вам ясно? Под именем «крика душев-

ного» он имеет в виду чувство художника, выраженное им в реальных сценах действительной жизни.

Можно ли сказать, что «Герника» Пикассо есть беспримерное выражение гнева в этом обыкновенном человеческом смысле? Думается, что это было бы неверно. Как нет у Пикассо реализма, так нет у него и обыкновенного выражения человеческих чувств. Мы имеем здесь дело не с волнующей душу чувственной достоверностью, а скорее с передачей фантастического сна, порожденного глубокой духовной травмой художника, его болью и ужасом перед лицом кошмаров страшного мира. Быть может, впрочем, такой перевод картины на язык психологической жизни слишком прямолинеен для того, чтобы проникнуть в тайны лаборатории художника. Но во всех случаях серьезный исследователь, имеющий право ссылаться на Маркса и Ленина, нашел бы здесь много существенного для характеристики нашей эпохи. Однако исследование общественных и эстетических причин популярности таких своеобразных явлений, как живопись авангарда, и сочинение мифов о ней — это вещи разные.

В «Гернике» Пикассо нет реализма «эмпирической реальности», но нет в ней и реализма *психологического*, то есть простого выражения горя и гнева в стасовском, что ли, смысле. Может быть, метод, принятый Пикассо, удобнее для современности, требующей «формализованного» сознания или даже «метасознания»? Выдумывать новые слова мы теперь мастера. Но, если этот новый язык человеческого духа необходим и если вы так уверены в его превосходстве, зачем вы толкуете о чувствах, переживаниях, о красоте, поэзии и даже о реализме? Зачем вам нужен этот старый язык воскресного посетителя Третьяковской галереи? Хотите провести свой груз под чужим флагом? Хотите внушить широкому слою людей такие несообразности, которые могут только расстроить их способность ориентироваться в окружающем мире? Или слова вообще утратили всякое самостоятельное значение и могут означать все, что угодно?

Г. Недошивин ищет общее определение для нового эстетического принципа, заменившего в XX веке прежнее требование реализма как «исследования жизни». Оговариваясь, что его определение носит «нарицательно-условный» характер, но применяя его на каждом шагу, он пишет о «целостно-поэтическом осмыслении» мира [30]. На следующей странице поэзия превращается уже в «накал лиризма». Как это понимать? Портреты Кипренского уступают в целостности и поэзии «Вильгельму Уде» Пикассо, состоящему из углов и срезов, среди которых можно заметить ломаные очертания человеческого лица? «Вечерний звон» Милле и «Грачи прилетели» Саврасова — только «пристальное исследование жизни», а грубые кубистические «Дома в Эстаке» Жоржа Брака — «накал лиризма»?

Изобретателями метода эффективного внушения публике всяких абсурдных формул были сами западные авангардисты. Они рано почувствовали, что сознанием общества можно управлять посредством словесного гипноза, без всяких осмысленных доводов. Но они потешались над публикой, показывая ей язык. Аполлинер первым употребил слово «лиризм» применительно к живописи кубистов, и в его устах такие слова, как *лиризм* или *красота*, звучали издевательством. Это был парадокс, вызов, желтая

кофта. А Г. Недошивин предлагает нам принять таблетки авангардизма под трогательную музыку «У камелька» Чайковского.

В ситуации лабиринта никто не говорит то, что у него на сердце, и есть ли там вообще какой-нибудь клад, сказать трудно. Вот еще один пример двоемыслия и еще одно определение новой эстетической силы, возникшей на развалинах старого реализма. «Художник новой эпохи,— утверждает Г. Недошивин,— не летописец, но, воспользуемся словом тех лет, сопричастник совершающемуся, а скорее даже готовящемуся к свершению»[31]. Итак, Давид, член Конвента, не был «сопричастником совершающемуся», не были «сопричастниками» и члены Товарищества передвижных выставок с их картинами жизни оскорбленных и униженных. Все это были только летописцы, занятые эпической стороной жизни, ибо весь старый реализм имел один общий недостаток: свой критический приговор над жизнью он выносил только после обстоятельного «эстетического исследования» ее. Прежние художники «изучали» и даже «штудировали» натуру, чтобы изобразить ее такой, какова она есть, а при этом, видимо, некогда уже думать о «сопричастии совершающемуся» [32].

В чем же преимущества художественных явлений нового типа или хотя бы их соответствие интересам нашего времени? На этот вопрос автор «Теоретических проблем» отвечает в своем обычном духе: «Все они далеки от пристального и детального изучения действительности, концентрированно эмоциональны, не чуждаются открытой тенденциозности, которая здесь не диссонирует, наверное, потому, что не «прибавлена» к объективно-эпическому повествованию, но органически вытекает из самого субъективного пафоса произведения. Всем этим явлениям присуще еще одно отличительное качество — свободное отношение к внешней достоверности изображения, щедрое использование самых разнообразных форм условности» [33]. Вот в чем состоит реализм нашего времени и выросший на этой почве революционный стиль 1905—1925 гг. согласно периодизации Г. Недошивина.

Итак, в картине Мясоедова «Земство обедает», написанной согласно законам природы, политической тенденциозности нет или она «диссонирует», будучи внешним прибавлением, а живопись авангарда, где все произвольно и художник с полной свободой ломает формы действительности, нарушая всякую достоверность изображения, есть высшая форма участия в общественной жизни, «сопричастность совершающемуся». Прежде считалось, что искусство гражданское тем и служит обществу, что привлекает его внимание к действительности, теперь все наоборот — изображать жизнь, следуя ее собственным законам, значит быть рабом ее, а революционная активность, или «субъективный пафос», начинается с изменения мира на полотне художника.

Г. Недошивин излагает прочно сложившуюся доктрину модернистского искусства с его «революцией формы». Эту современную мистику он называет «реализмом XX века», сопричастным совершающемуся, то есть революционному изменению мира.

Выходит, что крик душевнобольного «причастен» к объективной реальности, а сознание врача — далеко от нее. Так ли это на самом деле? Не приближается ли наша мысль к истинному содержанию действительной жизни, освобождаясь от пассивного, патологического подчинения ей?

Я понимаю людей, которые говорят, что достаточно искусству быть социалистическим по своей общественной тенденции, а те средства, которые применяет художник для выражения этой идеи,— его дело. Я понимаю такую позицию, хотя не согласен с ней, потому что социалистическое мировоззрение — это не миф, и оно невозможно без реального взгляда на мир. Начиная с безжалостных вопросов экономики и кончая потоком волос, свободно падающих на плечи женщины, изображенной художником,— все это истина в различных ее обращениях к уму и сердцу. Но если ученому важен «миф», «утопия», а не реализм, почему же он не говорит этого прямо? Ситуация лабиринта — вот единственный возможный ответ. Автор «Теоретических проблем» констатировал эту ситуацию и сам оказался ее сопричастником. Он не в состоянии отказаться от реалистической фразы, хорошо понимая: чего-то трогать нельзя. Важно, чтобы футляр был цел, механизм можно заменить.

Мы с вами, друг-читатель, не являемся сопричастниками ситуации лабиринта, не повинны в ее возникновении и не станем ее поддерживать. Я долго колебался, прежде чем снова взяться за перо; несравненно приятнее вкушать мирный идеологический сон. Но я не мог оставить людям завтрашнего дня «ситуацию лабиринта». Было бы стыдно за прожитую жизнь.

1976

Плоды просвещения

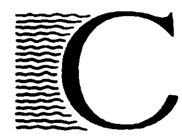




Двистительно, что касающее вам, по книгам виднее. Умственность, значит.

Лев Толстой. «Плоды просвещения»

ИТОГИ ВЕКА



ижу я как-то в тени дерев, спасаясь от городской духоты, и читаю ученую книжку под названием «Искусство в век науки». Материя тонкая — здесь и физика XX века, Макс Борн и Эйнштейн, и толкование снов по Фрейду, и тбилисская студия телефильма, и Томас Манн и Кафка, и принцип Мэйо и «Феноменология» Гегеля, и эротический фильм итальянского режиссера; от одних имен голова ломится. А вокруг жизнь идет своим чередом. Цветы жизни в каком-то детском самоупоении пищат и носятся, на лавочках пенсионеры обсуждают свои дела. Жарко. Воздух дрожит от бабьего говора, и какая-то ниточка этой летней фонетики настойчиво и непрерывно лезет в уши.

— В деревне теперь хорошо. Картофля поспела, морква всякая. Наваришь суп с грибами. Здесь, на газу, конечно, быстрее. Только вот поехала я за водой — за сентукой, от пониженной кислот. Как поехала, день и нет.

Усилием воли стараюсь вернуться к извилистой мысли автора, связать первобытную мифологию и фашизм, научно-техническую революцию с новым прочтением роли Чебутыкина в театре на Малой Бронной. Но ум чувствует себя, как муха в липкой паутине, а поток живой человеческой речи журчит не умолкая.

— Я ей говорю: ты не воображай, что ученая и за рулем сидишь. Я сама техминь прошла. Пять лет у свекрови жила, плохого слова от нее не слышала, а ты мне одно, ему другое, он и пошел с утра троить. Мы не так росли...

Господи, о чем это они? Кажется, о том же, что беспокоит доктора философских наук А. В. Гулыгу, автора книги, которую я читаю [1*].

За то время, что мы вместе живем на этой планете, жизнь неузнаваемо изменилась, и миллионы людей во всем мире находятся в каком-то сложном процессе, создающем для них множество конфликтов, больших и малых. Вот и автор этой ученой книжки — хотя он не станет рассуждать о «моркве всякой», а выражается более правильно и часто применяет слова отборные, например «амбивалентный» или «профетический» — пишет о противоречиях этого процесса. Пишет, конечно, на свой лад и со своей точки зрения. С какой же? — Не торопитесь, читатель, в свое время узнаете.

«Век на исходе. Пора подводить предварительные итоги»,— сообщает А. Гулыга в самом начале своего труда. Итак, перед нами опыт подведения итогов успехам целого столетия. Лучше ли стало человеку от того,

* Цифры отсылают к примечаниям в конце книги.

что он удалился от земли, из которой вышел? Окрепла ли под влиянием науки и техники его физическая и моральная природа? Мои соседи, пенсионеры, взвешивают шансы — за и против. А. В. Гулыга тоже озабочен этой амбивалентностью.

Помню, во время войны один боец сказал мне: «Прежде богатыри были, а теперь скоро семь человек одного петуха резать будут». Я сам иногда готов согласиться с этим критическим мнением, глядя на коллективные занятия, в которых число участников не соответствует объему дела. Однако приходилось ли вам видеть боевые учения современной пехоты? Пылает бронетранспортер, облитый напалмом. Зевать некогда — нужно выскочить из машины, погасить на себе горящую одежду и забросать пламя песком. А лечь под танк и поразить его сзади гранатой в самое чувствительное место? Впрочем, не только войной проверяется сплав физических и моральных качеств современного человека. Век науки и техники предъявляет к стойкости нашего рода немалые требования, и нельзя сказать о населении Земли словами Гоголя: «Дрянь и тряпка стал теперь всяк человек».

Интересно заслушать по этому вопросу мнение автора книги «Искусство в век науки». Он не принадлежит к хулителям прогресса и не считает, что с развитием более удобной жизни и утратой наследственных деревенских ценностей род человеческий мельчает. Ни суп с грибами, даже приготовленный согласно лучшим рецептам поклонников старины, ни упомянутая поэзия морквы и картофли не является его идеалом. А. Гулыга не сторонник пережитков отсталого гегельянства. Нужно смотреть в будущее. «Готовясь к контактам с внеземными цивилизациями», торжественно выражается автор, нельзя оплакивать старую красоту, пригодную для тех времен, когда люди еще копались в земле. «Современный гегельянец скорбит не только об античной пластике, но и о живописи Возрождения и романе прошлого века». О чем же тут скорбеть? Вот в физике, например, исчезли старые представления о материи, а понятие объективной реальности осталось. «Аналогичным образом исчезают лишь старые представления об искусстве и художественном образе». Наш век есть *век интеллекта*. Известно, что новое борется со старым и побеждает его. «Развитие науки и техники открыло новые возможности для эстетического освоения мира, создало иные формы искусства» [2]. Но дело не только в искусстве, прогресс коснулся и самого понятия о красоте — она уже не та. Согласно А. Гулыге, наше время требует *научной красоты*. «Мы часто слышим рассуждения о красоте как чувственной конкретности. Вне яркого восприятия, говорят, нет прекрасного. Так ли это?» — спрашивает автор. И в доказательство противного ссылается на идеи Платона, на современную математику и даже на школьный курс теории диалектического материализма. «Из курса диалектического материализма мы знаем, что наряду с чувственной конкретностью единичного явления может существовать и логическая конкретность, сконструированная из одних абстракций» [3].

Насколько серьезны эти воспоминания, проверим ниже, а пока следует отметить, что А. Гулыга считает наше время эпохой научной красоты, основанной на абстрактном развитии интеллекта, противостоящего чувственной конкретности. Современное искусство настолько «интеллектуально»,

пишет ученый автор, что в нем «за внешним, видимым содержанием всегда имеется скрытое, для обнаружения которого требуется подчас не просто умственное усилие, но и солидное образование». Примеры подобного образования щедро рассыпаны в книге А. Гулыги; он говорит от имени «думающего зрителя, рожденного веком науки» [4].

Согласитесь, что идеология «думающего зрителя» требует внимательного анализа. О чем он думает? Является ли этот современный интеллектуал слепым фанатиком естественных наук и техники? Вовсе нет. Образования у него достаточно, чтобы усвоить общие места насчет опасностей, проистекающих из развития этих наук. Так, умение дистиллировать алкоголь, рассуждает от имени современных интеллектуалов А. Гулыга, является бесспорным достижением науки, между тем иной гражданин, огорченный семейными неприятностями, пошел, как говорится, «троить с утра». Но есть на свете вещи и похуже пьянства. «Каждый новый источник энергии — мощное средство развития производительных сил и в то же время новое, все более страшное средство уничтожения людей» [5].

Отсюда вопрос о разумном контроле над развитием науки, чтобы она, например, в один печальный день не вывела какой-нибудь гадкий вид бактерий, способных уничтожить более сложные формы жизни на земле, в том числе и нас с вами, друг-читатель. Однако, приблизившись к этому острому вопросу, А. Гулыга становится крайне амбивалентен, то есть не сводит концы с концами и дает самые противоречивые ответы. После многочисленных ссылок на разные мнения, существующие в этом мире, мы так и не знаем, можно ли контролировать развитие научного знания и каким образом это сделать, чтобы подобный контроль не превратился в инквизицию, запретившую Галилею исследовать истину.

Ценитель научной красоты с успехом уклоняется от прямого ответа, ссылаясь на то обстоятельство, что «Жизнь Галилея» Брехта имеет два варианта заключительной части, а в различных театральных постановках этой пьесы число возможных версий даже выросло. То ли ученый не должен отрекаться от сделанных им открытий, то ли ему следует ограничивать собственную мысль, чтобы из нее не выросли практические следствия, выгодные для извергов рода человеческого? Не знаем. Заполнив изрядное число страниц колебаниями из стороны в сторону, автор отсылает нас к воспоминаниям К. Рюлике-Вейлер, работавшей с Брехтом. Однажды немецкого драматурга просили изложить содержание его пьесы «Жизнь Галилея». Дальше по книге А. Гулыги: «Он ответил английским четверостишием, известным у нас в переводе Маршака:

Шалтай-болтай сидел на стене,
Шалтай-болтай свалился во сне,
Вся королевская конница, вся королевская рать
Не может шалтая, не может болтая,
Шалтая-болтая собрать» [6].

Не знаю, как насчет Брехта, но что касается А. Гулыги, то английское четверостишее из пяти строк неплохо выражает присущую ему склонность коснуться до всего слегка...

Впрочем, некоторое подобие ответа на поставленный вопрос у него все-таки есть. Кажется, спасение мира от опасностей научно-технической

революции состоит в новой теории эстетического воспитания. Нужно воспитывать ученых посредством тех форм искусства, которые знаменуют собой победу интеллекта над чувственной конкретностью, «надо серьезно заняться изучением современного искусства, порожденного научно-технической революцией и проявляющего явную тенденцию к сближению с научным мышлением». А. Гулыга сообщает, что «в некоторых странах Запада» к этому уже приступили, проверяя подготовленность соискателя на замещение научно-технических должностей его «способностью интерпретировать произведения современного искусства». Ибо новые формы искусства имеют не только «эвристическое» значение, пробуждая творческую энергию, они внушают ученым сознание их нравственного долга. «Взрывоподобный прогресс наук о природе,— пишет автор,— имеет и некоторые теневые стороны. Художник остро на них реагирует, призывая науку помнить о нравственности. Эта профетическая — предупреждающая и воспитывающая — функция искусства приобретает сегодня особо важное значение. Таков итог нашей книги»[7].

Современной науке необходим «дополнительный механизм совести». И автор настаивает на том, что этот механизм больше всего необходим наукам естественным, ибо в других областях он, надо думать, уже пущен в ход и работает безотказно. Книга А. Гулыги, столь назидательная по отношению к физикам, успокаивает нас — бояться нечего, ибо «опасно не само развитие естествознания, а его отрыв от общественных и гуманитарных наук, философии и искусства». Так как естествознание со своими «теневыми сторонами» сомнительно по крайней мере с точки зрения нравственной, то автор подчеркивает, что свою подлинную научность искусство нашего времени черпает из гуманитарных знаний, и прежде всего из философии, а не из естественных и точных наук. Столь категорический вывод противоречит целой главе, посвященной научной красоте и отсылающей нас к математическому воображению, но... «Шутки в сторону! — советует А. Гулыга.— Когда говорят о сближении искусства и науки, то в виду имеют только гуманитарное знание». Прежде говорили: «Физика, бойся метафизики!» Теперь картина меняется. «Ныне, когда физика стала внушать страх, надежды обращены к «метафизике». В гуманитарном знании видят совесть науки. И ее компас»[8]. Особенное, можно даже сказать, магическое значение А. Гулыга придает искусству в его современных формах, далеких от «античной пластики, живописи Возрождения и романа прошлого века». Только общение с этими новыми формами, в которых царствует интеллект, и прежде всего философия, может вернуть специалисту-технику цельность человеческой натуры. Надо думать, что они помогают даже от пониженной кислот лучше, чем вода-сентука.

Ну, а если не помогают, то по крайней мере безвредны. Так думал я, сидя на лавочке, и прислушался. Ораторы летнего полдня, мирно беседуя вокруг фонтана, не касались этого вопроса. В самом деле — что им новые формы искусства? Они далеки от них. А вот практические следствия прогресса естественных наук и техники, от умения сидеть за рулем до современных методов дистилляции алкоголя, сильно отражаются на всем их образе жизни и с хорошей стороны, и с дурной. Но тут мне пришло в голову, что доктор философских наук все же не прав. Нет ли каких-нибудь «теневых

сторон» и в развитии искусства, да и в самой философии? Действительно ли они так святы, как думает А. Гулыга, и не нуждаются в общественном контроле? Откуда такая привилегия?

Чарльз Сноу, известный английский писатель и ученый, рассказывает, что один видный представитель естествознания допрашивал его с пристрастием: «Йетс, Паунд, Льюис — девять из десяти среди тех, кто определял общее звучание литературы в наше время,— разве они не показали себя политическими глупцами, и даже больше — политическими предателями? Разве их творчество не приблизило Освенцим?» Можно спорить о пропорциях, можно ссылаться на субъективную искренность этих людей, но отрицать очевидное, как верно заметил Сноу, нельзя. Бесспорно, что в 20—30-х годах нашего столетия многие деятели авангардистской литературы (и не только литературы) настроились на волну фашизма или даже открыто служили ему, как известный американский поэт-модернист Эзра Паунд. «Бесполезно отрицать факты, которые в основе своей истинны,— пишет Сноу.— Честный ответ на этот вопрос состоит в признании, что между некоторыми художественными произведениями начала XX века и самыми чудовищными проявлениями антиобщественных чувств действительно есть какая-то связь и писатели заметили эту связь с опозданием, заслуживающим всяческого порицания».

Если так, а сомневаться в свидетельстве Сноу нет никаких причин, почему же искусство и литература менее опасны, менее ответственны за грехи нашего столетия, чем естествознание? Надо думать, что развитие искусства также косвенно отразилось на судьбе моих соседей по лавочке, вот хотя бы на судьбе этого ветерана, потерявшего ногу при освобождении Европы от Освенцима и других лагерей смерти. Ибо орудия уничтожения страшны в руках людей, а люди находятся под влиянием той или другой философии. А. Гулыга пишет: «Чем ближе к нашим дням, тем легче увидеть в литературном произведении философское начало» [9]. Допустим, но разве в современной философии не существует реакционного направления, и разве это направление не сыграло свою мрачную роль в подготовке Освенцима? Или такие истины не входят в круг воспоминаний А. Гулыги? Философия полезна и ученым, и всему обществу, но чваниться ей не пристало. Во-первых, можно выучить философские термины, оставаясь при этом самым жалким «технарем» общественных наук, и такая элита, или, точнее, сословие грамотеев-гуманитариев, ничем не лучше касты, претендующей на технократию. Во-вторых, и это самое главное: смотря какая философия, какие общественные науки!

— А у нас в подъезде профессора живут. Заимели большую квартиру и захламили ее книгами.

Это, кажется, та же бабка, что за сентукой ездила.

— Теперь все ученые стали,— ответил инвалид.— У меня внук кандидат, тоже пузырем ходит.

— И что у них за жизнь! Целый день сидят, в книжку читают.

— Нет, не скажите, книга это теперь такое богатство! — вмешался третий голос.

— Смотря какая книга,— справедливо закончил спор участник битвы за Берлин.

Вот истина во всей ее простоте, и относится она ко всякому знанию — техническому или гуманитарному. Вместо того чтобы пузырем ходить, не лучше ли поставить такие понятия, как «век науки», в более конкретные рамки? Конечно, А. Гулыга повторяет известные фразы о противоречиях буржуазного общества, ставшие уже азбучными. Но заученные слова не мешают его алхимии. Добро и зло современной жизни, подъем науки и возрождение тупости, безвкусицы, вандализма (не говоря уже о политической реакции) — все тонет в какой-то мутной жидкости интеллекта.

«Научно-техническая революция,— провозглашает автор,— это эпоха универсализма». Очень хорошо, но что это значит не на словах, а на деле? С одной стороны, современная культура многообразна, пишет А. Гулыга. «Многообразие проявляется в существовании субкультур, порожденных различными условиями бытия той или другой социальной группы (класса, нации и т. д.)». С другой стороны, это многообразие охватывается единством. «Единство — в готовности к диалогу, в способности понять другого, усвоить его достижения». Под эгидой интеллекта вырабатывается единство художественного языка и вкуса, а в этом и состоит, по мнению А. Гулыги, «главный критерий прогресса в искусстве»[10].

Простите, но разве критерий прогресса, а тем более главный, не зависит от того, на каком уровне складывается это единство? И разве оно не может сложиться на уровне жалкого художественного языка и дурного вкуса? Увы, не всякий универсализм есть прогресс. Современная капиталистическая индустрия культуры стирает самобытность народов, своеобразие национальных «субкультур»,— одни и те же коробки, один и тот же рев издерганной музыки. Разве это заслуживает такого энтузиазма? А «диалог» между классами и «способность понять другого»? Все это слишком абстрактно, чтобы не сказать больше. Диалог, конечно, возможен, возможен и между классами, но смотря какой диалог и с кем.

Те же пустые абстрактные фразы повторяет автор по поводу «гуманизации» современной культуры, как и по поводу устранения враждебности капитализма искусству. Художественное творчество сопротивляется растлевающей силе буржуазных отношений, пишет А. Гулыга, и пишет, вообще говоря, верно. Но вообще ставить вопрос нельзя, а на деле, то есть конкретно, что он имеет в виду? «То, что происходит в современной западной живописи, в значительной степени объясняется неприятием художниками окружающего их мира»[11]. Что происходит в современной западной живописи, более или менее известно, известно также, что «неприятием окружающего мира» давно прикрываются самые дикие фантазии и самые грубые формы разложения искусства, которые на деле являются именно приятием самого худшего в этом мире.

Под барабанный бой слишком общих фраз о победе нового над старым происходит обычное смещение конкретного содержания вопроса. Развитие науки «создало иные формы искусства». Какие формы? Скажите более определенно. Ученый ссылается на Чехова и Толстого, которые предвидели в будущем взаимное сближение искусства и науки. Свидетели, конечно, авторитетные, и мнение их для нас не безразлично. Кто может сомневаться в том, что сочетание гениальности с детским суеверием (например, у Шекспира) в двадцатом веке уже невозможно? Едва ли возможно в наше время

и то сочетание высокого реализма с очень странным, до дикости странным заблуждением, которое поражает у Толстого, например в его «Крейцеровой сонате». Что касается будущего, то надеемся, что наука не уступит темной волне ретроградных идей, а искусство не откажется от научного мировоззрения. Во всяком случае Толстой и Чехов имели в виду союз искусства и науки в их общем движении к более глубокому, более реальному пониманию действительности.

А что имеет в виду А. Гулыга? Кажется, нечто прямо противоположное, то есть отмену реализма в обычном здравом смысле этого слова. Он утверждает, что сближение искусства и науки приводит к возникновению «образа-понятия» и устраняет «эффект присутствия», или, говоря менее вычурным языком, реальность изображения, сходство картины с ее оригиналом. Итак, вот чего хотели Толстой и Чехов! Но давайте говорить более конкретно, посмотрим, чем живет сам автор «Искусства в век науки», какие образы-понятия являются в его глазах наглядным подтверждением теории интеллектуального искусства. Скажи мне, что тебе нравится, и я скажу, кто ты.

ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНЫЕ ГОЛОВОЛОМКИ

Подробно и с большим энтузиазмом описывает А. Гулыга телевизионный фильм «Щелчки», трактующий, по его словам, моральные проблемы. Трактуются они следующим образом. Угрюмый верзила, встретив на узкой дорожке лысого человечка в очках, начинает его бить. Но человечек только улыбается и даже приносит верзиле свои извинения. «Силач ломает, топчет его, человек с трудом поднимается, не сопротивляется и не бежит. Снова улыбка, снова извинения». И так далее, пока Голиаф не обращается вспять перед лицом такого удивительного терпения. «Монстр обезумел, с воем бежит он прочь и падает в поток. Добряк так и не понял, что произошло. А зритель понимает: зло захлебнулось в своих преступлениях, спасовало перед неожиданным, необычным поведением. Физическое бессилие обернулось духовным превосходством» [12].

Опасаясь, что этот образец научного искусства может быть истолкован в духе теории непротивления злу насилием, А. Гулыга указывает запасный выход. Можно истолковать приведенный эпизод как разоблачение пассивности, тем более что в картине изображен и другой случай, подобный первому, но с другим оттенком. Два хулигана напали на одинокого велосипедиста, раздели его и удрали на краденой машине. Бедняга тоже не понял, что произошло, но, придя в себя, он начинает с ожесточением сопротивляться, поражая ударами воздух. Перед нами «образ-понятие»; как же его понимать? Что это — обличение пассивности или насмешка над сопротивлением? «Оба истолкования, существующие на равных основаниях, направлены к одной цели — нравственному воспитанию, фильм заставляет думать и спорить, а в размышлениях и спорах рождается истина». Умственность, значит.

Признаться, фильма я не видел, что же касается его истолкования, то согласен, что в размышлениях и спорах (не лишенных реального содержания) рождается истина. Эта аксиома была доступна даже Гегелю, хотя

он жил задолго до воцарения интеллекта. Правда, Гегель настаивал на том, что истина все же рождается, а с точки зрения А. Гулыги можно спорить о чем угодно, сколько угодно и без всякого толку. «Порой нельзя столь легко примирить противоположные трактовки. Иногда их бывает не две, не три, а целый веер. Ярче всего это заметно в поэзии». И автор растекается мыслию по древу, изображая «двусмысленность и многосмысленность» поэтической речи [13].

Другой пример слияния искусства с наукой дает ему одноактная пьеса Славомира Мрожека под названием «Стриптиз». В пьесе возникает, по словам А. Гулыги, парадоксальная, острогротескная (и я бы прибавил к этому, маловысокохудожественная) ситуация. Перед зрителем на пустой сцене два растерянных человека. Они шли по своим делам, но были задержаны какой-то посторонней, непонятной силой и доставлены сюда, надо думать, в узилище. Что им теперь делать? Один предлагает удрать, другой, будучи чем-то вроде экзистенциалиста, считает, что необходимо выбрать роковую свободу и остаться на месте. Между ними происходит довольно плоский диалог, который А. Гулыга воспроизводит с полной научной точностью. Один требует внешней свободы, другой — внутренней. Пока они таким образом ищут истину, происходит нечто невероятное. «Дверь открывается, и в ней показывается сверхъестественной величины Рука». Она отбирает у обоих спорщиков ботинки и поясные ремни. «Поддерживая руками брюки, герои продолжают дискуссию о «свободе выбора», но снова появляется гигантская Рука, которая отбирает на этот раз пиджак и брюки. Дискуссия продолжается в трусах. Кончается она тем, что Рука надевает на ее участников наручники, а на их головы — дурацкие колпаки. Появляется вторая Рука такой же величины в зловещей красной перчатке и уводит обоих» [14].

Поразительный пример философской глубины и новых художественных форм! Понятно, что с этой точки зрения не приходится оплакивать реалистический роман прошлого века, искусство Возрождения, а тем более античную пластику. Старые формы искусства были, по выражению А. Гулыги, слишком «очевидны». Напротив, современное художественное творчество, отвечающее требованиям века науки, понять не так просто. На страницах «Литературной газеты» Арсений Гулыга признался откровенно: он любит «современное искусство». За что же он его любит? Тут и спрашивать нечего. «Люблю его нервное, порывистое дыхание. Очень люблю, грешен, его интеллектуальные головоломки» [15]. О вкусах не спорят, однако, если признаком современности в искусстве являются «интеллектуальные головоломки», как же нам, людям среднего интеллекта, подняться на такую высоту? Дайте совет! Фильм надо смотреть не менее двух раз, рекомендует ученый, а книгу перечитывать — это вам не Тургенев. Но будете перечитывать — все равно не поймете. Нужен посредник с более сильным интеллектом. «Широкообразованный и тонко чувствующий комментатор становится необходимым звеном жизни искусства в век науки» [16].

Итак, перед нами целая иерархия. Внизу обыкновенный читатель или зритель, недалеко ушедший от моих соседей по лавочке. Как жалкий раб «чувственной конкретности» (эпохи предшествующей научно-технической революции), он может понять только «очевидное». Повыше расположены

творцы «двусмысленного и многосмысленного». И, наконец, на самом верху — полное воплощение современного интеллекта в лице широкообразованного комментатора, «умственность» в ее чистом виде.

Уроки такого комментария, устремленного в «многосмысленное», дает нам лично А. Гулыга, рассматривая постановку пьесы «Беседы с Сократом». Известно, что одним из трех обвинителей Сократа на знаменитом процессе философа, закончившемся смертным приговором, был богатый кожевенник Анит. «Он весь в коже,— восторженно пишет А. Гулыга,— окружен шкурами, он сам «циничная шкура» (так прочитывается метафора художника по костюмам). Цинизм Анита всеобъемлющ, но слишком прямолинеен, поэтому малорезультативен» [17]. Кто здесь главный герой — художник по костюмам или наш полупроводник в царство интеллекта, сказать трудно. Во всяком случае мы — на вершине образа-понятия и можем иметь более конкретное представление о том, что несет искусству научная эстетика А. Гулыги.

Если говорить прямо, то все это широкообразованное, острогротескное и малорезультативное умничание не имеет никакого отношения к науке. Конечно, наука требует абстрактного мышления. Но значит ли это, что все абстрактное, рассудочное, придуманное оправдано наступлением века научно-технической революции? Дешевая символика, которая представляется А. Гулыге настоящим пиршеством интеллекта, тоже абстрактна — она упрощает дело искусства, заменяя живой художественный образ аллегорией, условным знаком. И хотя такие приемы процветали задолго до подъема естествознания, во времена господства религии, их рассудочный характер служит автору этой книги достаточным основанием, чтобы объединить науку и современный духовный мусор под общим знаменем абстракции.

В старые времена споры ученых должны были совершаться по правилам. Предполагалось, что существует три позиции: affirmo — *я утверждаю,* nego — *я отрицаю,* и, наконец, distinguo — *я различаю.* Последнее представляет собой наиболее краткое выражение позиции, близкой к диалектическому требованию конкретности истины. Так по крайней мере понимал слово distinguo Ленин. Какой прогресс, какая связь искусства и науки, для чего, каким образом? Всякую абстракцию нужно теснить последовательным *я различаю,* то есть раздвоением единого и выделением противоположных сторон его, как это делал уже Сократ, если верить его ученикам. Вместо этого А. Гулыга говорит — «я смешиваю», «я стираю грани между существенно различными явлениями».

Чего не усвоил А. Гулыга в своей науке? Он, как видно, не знает, что обратную теорему нужно сперва доказать; сама по себе она может быть неверна:

Антонов есть огонь,
Но нет того закону,
Чтобы всегда огонь
Принадлежал Антону.

Наука имеет дело с абстрактным мышлением, но не всегда абстрактное мышление является признаком близости к науке. Именно обыватель, как правило, мыслит абстрактно. Он не углубляется в конкретное сущест-

во предмета, а рассуждает о нем посредством готовой схемы, клише, условного знака, простого сигнала — *к себе* или *от себя*, как пишут обычно на входных дверях (push или pull). Заимствую этот пример у основателя психологии поведения Уотсона.

Кстати говоря, автор «Искусства в век науки» часто ссылается на принцип «остранения», отталкивания от принятого образца. В этом он видит характерную черту современного интеллектуального искусства. Между тем мысль, развивающаяся по закону «остранения», вполне укладывается в схему *от себя,* то есть следует простому сигналу, знающему только *да* или *нет,* без всяких оттенков, слияний и противоречий, присущих всему конкретному. В таком мышлении всегда господствует комплекс недоказанной обратной теоремы. Мы знаем, например, что смелость гения на первых порах кажется его современникам странной. Но странность бывает разная, и думать, что все странное гениально, нельзя. Ибо странность, превращенная в линейное правило, сигнал *от себя,* ведет не к открытиям гения, а к пустому оригинальничанию. Эти азбучные истины входят в техминь, и забывать их не следует.

А. Гулыга судит обо всем исходя из выбора *к себе* или *от себя.* Он утверждает, что век науки и техники ставит на место чувственной конкретности абстрактное мышление. Такое суждение, однако, само настолько абстрактно, что превращается в простой сигнал, схему, клише. Бывает абстракция научная, она имеет свои особенные черты, но гораздо чаще встречается абстракция рассудочная, обывательская. Так различайте их со всей необходимой строгостью, вместо того чтобы оправдывать авторитетом науки то, что оправданию не подлежит.

Трудно найти что-нибудь общее между «реализованной метафорой» в образе Анита, окруженного шкурами (для символического обозначения его принадлежности к «циничным шкурам») и открытиями атомной физики или микробиологии. Общее есть, скажет А. Гулыга. Отгадать, что именно задумал художник по костюмам окружая Анита шкурами, может только человек, склонный к абстрактному мышлению, а это признак духовной жизни эпохи научно-технической революции. Нельзя отрицать возможность такого обобщения, впрочем, довольно жидкого. Но если следовать методу А. Гулыги, почему бы не возложить на современную науку ответственность за прямолинейный образ мысли современных уродов, живущих буржуазными обывательскими штампами, схематическими представлениями о свободе, шикарной жизни, зловредных чертах других рас и наций? Все это тоже абстракции, и притом не менее опасные для населения Земли, чем любые бактерии, созданные научной фантазией.

Склонность к условным фигурам ума имеет достаточно причин в исторической жизни людей, кроме влияния математического аппарата современной науки. И склонность эта за пределами необходимых упрощений научного анализа вовсе не так хороша, чтобы превращать ее в завоевание прогресса. Если научно-техническое образование вносит в современную культуру известную односторонность, это обстоятельство остро чувствуют люди науки, и вот почему они в свободное время играют на скрипке, как Эйнштейн, или увлекаются средневековой поэзией, как Оппенгеймер. Правда, те из них, которые попроще, рассуждают иногда в духе взбесившегося

интеллекта: если наш век создал атомные реакторы, он и в художественной области должен победить отсталую чувственную конкретность и предаться конкретности, «сконструированной из чистых абстракций» (как будто такая конкретность когда-либо существовала или может существовать). Так как девизом подобного интеллекта является не *я различаю,* а, напротив, *я смешиваю*, то он ставит знак равенства между научной революцией нашего века и гуманитарной антикультурой, родившейся из пресыщения, с одной стороны, и лакейского бунта против классической традиции в искусстве и философии — с другой.

Всё, чего им не взвесить, не смеряти,
Всё, кричат они, надо похерити.

А. Гулыга — человек широкообразованный, островосприимчивый. Он начитался зарубежных путаников и усвоил без должной критической проверки их параллель между революцией в физике и так называемой революцией в искусстве. Нужно, однако, сказать, что это один из самых распространенных фантазмов определенной идеологии, переходящих из уст в уста, из книги в книгу, из одной радиопередачи в другую. При первом возникновении формальных экспериментов в живописи конца прошлого века их старались подогнать под оптику Шеврейля и Гельмгольца. Во времена кубизма и геометрической абстракции возникли параллели с разложением атома и теорией Эйнштейна. Сегодня такие сравнения приобрели уже прочность салонного предрассудка, хотя это все равно, что сравнивать ведьму на помеле с реактивным лайнером. В этом духе один из современных виртуозов артистического вранья, рассчитанного на грядущую «универсализацию» человечества на самом низком уровне, утверждает, что первый манифест футуристов, провозгласивших идею скорости в живописи и скульптуре, даже хронологически соответствует докладу Ланжевена об эффекте субсветовых скоростей. Известные научные работы 50-х годов по микробиологии, сыгравшие большую роль в понимании структуры органического вещества, сравнивают с возникновением школы оп-арт, и так далее в том же роде. К сожалению, эти вздоры с полной серьезностью излагаются иногда и в нашей печати. Плоды просвещения! Умственность, значит.

Если так, то с чем прикажете сравнить изобретение одного видного деятеля авангарда, устроившего на выставке в Вероне продажу фекалий в специально изготовленной упаковке-люкс? Эта глупая шутка, предсказанная еще всемирно известным лидером «дада» Марселем Дюшаном, была, по словам другого авторитета, Сальвадора Дали, явлением «черного юмора», то есть издевательством над прогнившим миром. Но тогда, после первой мировой войны, продолжает Дали, в это таинство было посвящено семнадцать человек в Париже, а теперь претендуют на участие в нем семнадцать миллионов, и это уже слишком серьезно.

А. Гулыга, конечно, не имел в виду таких применений своей теории образа-понятия, но во всяком деле нужно сводить концы с концами. Есть ли какая-нибудь связь между научно-технической революцией и эпидемией современного дикарства в искусстве? Разумеется, есть, ведь существует известная связь между революцией в физике и физическим идеализмом. Под влиянием сложных эпизодов этой революции современный ученый

склоняется иногда к идеалистическому мировоззрению, и так же точно вполне возможно, что он находит какой-нибудь интерес для себя в замысловатых фантазиях авангардистских школ и направлений. Но, поступая таким образом, он становится гуманитарием дурного толка, и наоборот, отрываясь от современной антикультуры, он вопреки мнению А. Гулыги спасает честь искусства и философии. Было бы страшным поворотом к мертвому царству научно-технического варварства, если бы научная абстракция вступила в противоестественное сожительство с абстракцией обывательской, а священные пляски и кривляния цивилизованных дикарей стали отдушиной для технического интеллекта. Но не пугайтесь, читатель, это мертвое царство существует пока еще больше в фантазии, чем на деле.

В книге А. Гулыги «Кант» приведены рекомендации великого немецкого философа для «класса мыслителей». Он советует думать самому, мысленно ставить себя на место другого и, наконец, всегда мыслить в согласии с самим собой, сохраняя необходимую последовательность. Мы увидим в дальнейшем, что сам автор биографии Канта эти правила не соблюдает. В его лице «класс мыслителей» мыслит готовыми изделиями современной умственности, противоречит себе на каждом шагу и вещает то, что ему приходит в голову, не думая о других.

МЕТОД НЕДОКАЗАННЫХ ОБРАТНЫХ ТЕОРЕМ

Пока я, удивляясь творческому порыву А. Гулыги, сводил счеты с идеологией современных интеллектуалов, под старой липой затеялся культурный разговор.

— Вчера по телеку одного ученого показывали. Мне, говорит, неинтересно, когда Репин рисует. Что у него? Батрак или бурлак, все одно. Я это сам знаю, неинтересно. А вот какой-то Моск или Боск нарисует — непонятно. Тут голову ломать нужно!

— Правда. У нас в жэке экскурсию в музей сделали. Ну что там интересного? Одни боги голые стоят.

— Эх, вы, деревня, решайте лучше кроссворды, и голова будет занята.

— Придумал бы мне кто-нибудь такой кроссворд, чтобы я догадаться не мог — вот это искусство!

Вы ждете реплики старого воина, но он важно молчал, как будто хотел сказать: есть на свете вопросы более серьезные, чем спор двух культур, технической и гуманитарной. Или, может быть, он думал: сами решайте ваши вопросы, а я уже на пенсии.

Как же их решить? Вот А. Гулыга, он знает, что надо делать. Готовясь к встрече с внеземными цивилизациями, нужно очистить научный интеллект от всяких пережитков чувственного сознания и поставить его под контроль искусства, несущего моральную информацию в головоломной форме. Сделав науке прививку вакциной этого искусства, можно устранить теневые стороны ее «взрывоподобного прогресса».

Эта программа, конечно, не А. Гулыгой придумана, но ему, бесспорно, принадлежит заслуга новой терминологии. Существуют, говорит ученый, два вида искусства. Первый идет от реальных чувственных наблюдений к более цельному образу — это путь *типизации*. Так работали, например,

Поликлет, Микеланджело, Пушкин, Бальзак или Толстой. Возможен, однако, и другой метод, в котором художник идет от внутренней абстракции к внешнему знаку, выражающему тайный смысл произведения. Второй метод А. Гулыга называет *типологическим,* считая его более отвечающим задачам научно-технического столетия. Согласно этой схеме новое интеллектуальное искусство имеет четыре основные черты. Автор на своем потустороннем языке описывает их следующим образом:

Во-первых — «шифр». Послание художника воспринимающему субъекту должно быть передано особым кодом, недоступным обычному восприятию. Самоочевидность искусства философ считает «догмой, выдаваемой порой за аксиому». Просто прочесть роман или рассказ нельзя, нужно понять их иносказательный смысл. «Писатель говорит одно, а имеет в виду другое, подчас прямо противоположное» [18]. Древнейшим видом такого интеллектуализма в искусстве была загадка, но современный образ, равный понятию, также отличается присутствием в нем загадочного, тайного смысла.

Во-вторых, важным признаком современной интеллектуальности в искусстве является «уплотнение», или недосказанность, неоднозначность. «Возникает так называемое открытое произведение» [19]. Прежде думали, что произведение имеет свой собственный смысл, теперь же стало ясно, что смыслов столько, сколько воспринимающих субъектов — они являются соавторами художника.

В качестве *третьей* черты А. Гулыга называет «прояснение». Этот странный термин означает, что современное интеллектуальное искусство не обязано держаться реального образа. Оно доступно полному «остранению» действительности и может погрузиться в дебри фантазии — при одном непременном условии. Самая удивительная бессмыслица оправдана, если в ней есть своя система. «Любая игра идет по правилам» [20].

Четвертым признаком типологизации является «вторичная наглядность». Мы уже знаем, что к созданию художественного образа можно идти двояким путем, «либо отбирая, обобщая единичные впечатления, либо придавая наглядность абстрактной мысли». Последнее является, по-видимому, наиболее общим признаком современного интеллектуального искусства, развившегося под влиянием научной революции. При этом возникает конкретность, «сконструированная из одних абстракций», но не лишенная вторичных переживаний. Они вызываются «недоговоренностью, фигурой умолчания, нарочитой неполнотой образа». Все это предполагает развитую фантазию читателя, обеспеченного «солидным образованием». Ему предстоит «домыслить» созданные искусством нового типа «предельно емкие образы», а это волнительно. Так проявляет себя «игровая природа искусства», обостренная «амбивалентность» его. Здесь вместо устаревшего «эффекта присутствия» появляется, можно сказать, «эффект отсутствия». Вы думаете, что художник предлагает вам что-то серьезное, идущее от души, от сердца, и ломаете себе голову над его произведением, между тем все это только игра [21].

Четыре черты современного интеллектуального искусства иллюстрируются множеством имен, которые толпятся на страницах сочинения А. Гулыги, привлекаемые им в качестве свидетелей кстати или некстати. Хотя автор в своих суждениях весьма дипломатичен, похоже на то, что его «типологи-

зация» есть просто новый псевдоним для тех явлений в искусстве, которые давно известны под другими названиями.

С этой точки зрения эстетика А. Гулыги не привлекает внимания, в ней нет ничего, кроме ходячих признаков ложного новаторства. Но любопытно то простодушие, с которым автор представляет определенный метод мышления. Перед нами особый склад мозговой деятельности: мышление посредством недоказанных обратных теорем и перевернутых общих мест, историческое явление в своем роде.

Начнем с первой черты. Известно, что каждое художественное произведение имеет свой внутренний смысл — он остается тайной для человека, не обладающего достаточно культурным уровнем, чтобы его понять. Кажется, это — общее место, столь же справедливое, как таблица умножения. Но если я скажу, что все, имеющее загадочный тайный смысл, художественно, что эта загадочность является особой ценностью, реализованной только в наши дни, то я буду софист, защищающий пустыми фразами программу заумного искусства. Поклонники такого взгляда найдутся — для этого достаточно определенного настроения, имеющего свои причины, психологические или социально-психологические. Но с точки зрения мыслящей головы, призванной решать этот вопрос, мой вывод будет совершенно несостоятельным, как если бы я сказал, что стоимость кольца зависит от того, знаю я или нет, сколько оно стоит. Допустим, что не знаю, и оттого оно кажется мне более драгоценным, чем на самом деле. Но хорош я буду, когда эта иллюзия рассеется! Загадочная улыбка, загадочное выражение глаз привлекательнее плоской ясности, от которой больше ждать нечего, а все же нам важно знать: не скрывается ли за этой загадочностью такая же пустота? Другими словами, ценность загадочного выражения в том, что оно является намеком на необычное богатство содержания. Сама по себе загадочность достоинства не имеет, за исключением некоторых исторических парадоксов, которые я здесь разбирать не буду. Но они другим путем также подтверждают общее правило.

Пойдем дальше. Проникая в глубокий смысл художественного произведения, люди испытывают чувство радости перед явлением истины, очевидным для их внешнего или внутреннего взора. Но если я скажу, что наслаждение художественным произведением сводится к отгадыванию загадок, расшифровке или «декодированию» тайного смысла, который вложил в свой иероглиф художник, то мне действительно лучше заняться разгадыванием кроссвордов. Это совсем другого рода удовольствие. Такое удовольствие может сопровождать восприятие живописи или поэзии, но никогда не может стать его содержанием в собственном смысле слова.

Превосходный художник, живший на грани XV и XVI веков, Иероним Босх писал замысловатые иронические аллегории на моральные темы. Разгадывать его фантазии — занятное дело для любителей всяких достопримечательностей или предмет серьезного исследования для специалистов по истории культуры. Но чем была бы живопись Босха без его сияющих эмалевых красок, его светлой природы, в которой кишат эти странные фигурки? Я не исследую аллегорический смысл его фантазий, их отношение к расцвету пародии на исходе средних веков. Во всем этом таится большой материал для истории человеческого духа. Но искусство есть преж-

де всего искусство, а не шифрованная телеграмма художника зрителю, и очевидность художественного образа — первая, и не только первая ступень его глубокого содержания. Это относится и к Репину, и к Босху.

Что касается приемов иносказания, то они, конечно, возможны и всегда были возможны в искусстве. Басня о вороне и лисице — превосходный «емкий образ», выражающий типичную ситуацию человеческого мира, тем более реальную, чем более условен литературный прием разговора животных. Эта условность с такой же всеобщей силой подчеркивает типические черты басенной ситуации, как монета служит иносказанием множества вещей, которые можно на нее купить. Но стоимость не в монетах, это известно каждому. Так и здесь, иносказание ценно тем, что оно *сказывает*, а не само по себе, как зашифрованное послание автора. Произведение искусства бывает иносказательным, но иносказание как таковое не может служить признаком художественности даже в эпоху научно-технической революции. Примеры А. Гулыги, приведенные им в качестве иллюстраций к первой черте интеллектуального искусства, действительно являются иносказаниями, но имеют ли они художественную ценность, пусть решает читатель.

Так же обстоит дело с другой чертой современной «типологизации». Иносказание, пишет А. Гулыга, переходит в недосказанность, отсутствие развязки, неоднозначность выводов, множественность возможных истолкований, соавторство читателя и так далее. Все это или не ново, или сомнительно. Известно, что подлинное произведение искусства богато внутренним содержанием и допускает различные истолкования. Это потому, что содержанием его является живая конкретность действительной жизни, в которой всегда имеется бесчисленное множество различных сторон и оттенков. Но отсюда вовсе не следует обратное, и нельзя сказать, что произведение тем более художественно, чем больше оно «открыто» для любых истолкований, любой «двусмысленности и многосмысленности», как это старается вбить нам в голову модная эстетика. Создавать двусмысленности легко. Неопытная рука создает их на каждом шагу. Напротив, художник-мастер, в отличие от развинченного дилетанта, не может остановиться в своем труде, пока все двусмысленное не будет исключено. Только алмазная точность формы позволяет сказать свое слово бесконечному многообразию содержания.

Каждый понимает художественное произведение по-своему, но имеет ли оно свой собственный смысл, свои границы для субъективного толкования? Если имеет, и богатство смысла, заключенного в нем, носит объективный характер, то все построение А. Гулыги рушится. Если же это собственное объективное зерно, созданное деятельностью художника, отсутствует, то «соавтор» превращается в подлинного автора и главное действующее лицо всей этой фантасмагории. В таком случае незачем стремиться к художественному совершенству. Оно может даже помешать, ибо «соавтор» любуется только своим отражением, как Нарцисс, и может найти его в первой попавшейся луже.

Теория А. Гулыги льстит «соавторам» (а их большинство) и весьма упрощает труд «авторов». От художника здесь требуется только «провоцировать фантазию» воспринимающего субъекта, возбуждать его вялую

активность. Здесь празднует свой триумф диктатура потребителя. А. Гулыге, с его декламацией против «потребительского мифа», будет неприятно узнать, что такой поворот модернистской эстетики является отзвуком той же идеологии потребления ради потребления. Теория «соавторства» нравится воинствующему обывателю — в ней оправдание его высокого мнения о своем кустарном умничанье, его склонности к легкой жизни и смердяковской жажде равенства без внутренней дисциплины и преклонения перед высоким. Долой его!

Но пойдем дальше. Это верно, что эскиз часто бывает живее подробно написанной картины, что «недосказанность» в художественной литературе может создать «емкие образы». Но почему это так? Потому что полнота истины не исчерпывается абстрактными линиями, не сводится к рассудочной законченности. То, что произведение искусства открывает людям бесконечную перспективу жизни, часто ненужную им и даже мешающую в их более специальных делах, давно известно. Однако не всякое non finito имеет художественную ценность. Как удивительно законченны незаконченные штудии Леонардо! А если вы станете утверждать, что недосказанность, недоговоренность, «фигура умолчания» и другие отрицательные величины сами по себе являются признаками художественности, то вы будете софист, способный только переворачивать прямые теоремы и создавать, по известному выражению, «обратные общие места». Нет ничего более скучного, сказал однажды Карл Маркс, чем фантазирующее общее место.

Согласно системе философии А. Гулыги эпоха научно-технической революции развязывает фантазию, которая может быть сколь угодно абсурдной, лишь бы она сохраняла собственную внутреннюю логику: «в любой фантазии есть своя правда, которая рано или поздно должна проявить себя» [22]. Конечно, фантазия, даже весьма далекая от правдоподобия, может заключать в себе много правды, но этим еще не доказано, что любая фантазия, в том числе и самая пустая или абсурдная, хороша. Единственная граница, предлагаемая А. Гулыгой,— формальная последовательность, «игра по правилам». Такой критерий был бы полным отрицанием объективной истины в пользу условности, но безумие, в котором есть своя система, остается все же безумием.

Следуя правилу «я смешиваю», А. Гулыга хочет укрепить свою эстетику, основанную на ходячем авангардизме, примером таких писателей, как Томас Манн, Михаил Булгаков, Андрей Платонов. У них также встречаются условные фантастические положения! Но, простите, разве они не встречались в литературе гораздо раньше научно-технической революции нашего времени? Вспомните Гофмана, писавшего в устаревшем XIX веке. А роман Мэри Уолстонкрафт-Шелли «Франкенштейн», а вся романтика с ее чудесами и привидениями, а «Ночь перед Рождеством» Гоголя? Поскольку мысль А. Гулыги верна, в ней нет ничего нового; поскольку же она претендует на новизну и сводится к тому, что при современной науке и технике каждый абсурд становится правдой, она представляет собой типичный образец мышления, основанного на обратных общих местах.

Нет искусства без воображения, и фантастический жанр — одна из его законных форм. Это общее место, известное задолго до А. Гулыги. Фантазии Гофмана превосходны. Томас Манн, Михаил Булгаков, Андрей

Платонов тоже очень хорошие писатели. Фантастические элементы их творчества не противоречат реализму, а если противоречат, то возможность таких диалектических противоречий доказана историей мировой литературы. Но отсюда вовсе не следует обратное положение и нельзя сказать, что уход от реальной действительности в область ничем не связанной игры фантазии есть прогресс искусства, аналогичный прогрессу науки в наши дни.

Художественная фантазия решительно отличается от фантазии вздорной. Мало того, она всем своим существом направлена против обманчивых ложных образов обывательского ума, и в этой борьбе противоположных начал осуществляется подлинный триумф творческого воображения и реальности. Вспомните замечательную сказку Андерсена «Калоши счастья». Старый профессор живет мечтой о средних веках. Случайно он надевает волшебные калоши, принесенные доброй феей, и его мечта немедленно осуществляется. Немного времени нужно для того, чтобы он познакомился с реальными условиями средневековой жизни, но, к счастью для него, поскользнувшись на грязном пустыре, он теряет калоши и возвращается в проклятое цивилизованное общество. Другие действующие лица этой сказки, которым по очереди достаются волшебные калоши феи, также начинают более верно оценивать кумиры своей мечты. Так фантазия художника служит раскрепощению от пустой мечтательности.

Поскольку автор «Искусства в век науки» часто упоминает Андрея Платонова, это дает мне повод рассказать одну новеллу из жизни покойного писателя, пользующегося в настоящее время особым вниманием читающей публики. В 20-х годах последним словом моды считался так называемый конструктивизм, что-то вроде научного искусства. Андрей Платонов сам был инженер, знавший технику, и терпеть не мог гуманитариев, спекулирующих на успехах науки. Выступая однажды в кружке поэтов-конструктивистов, он доложил им, что за границей изобретен специальный аппарат для измерения времени, и описал с мельчайшими техническими подробностями устройство обыкновенных часов. Вышло, как любит говорить А. Гулыга, полное «остранение» сюжета. Слушатели сидели как зачарованные, пока докладчик не посмеялся над их дилетантским энтузиазмом. Эта история сама по себе — небольшой рассказ в духе Андрея Платонова, и притом фантастический, поскольку реальность часто превосходит фантазию.

Что касается четвертой, самой важной черты научной эстетики А. Гулыги, «вторичной наглядности», то она достаточно ясно показывает, куда могут увлечь «класс мыслителей» капризы фантазирующих общих мест. Мысль автора, как всегда бывает в таких случаях, носит эклектический характер. Фразы его уклончивы. Он сообщает, что научное искусство, как всякое искусство, требует переживаний. Более того, «типологизация» разжигает эмоциональность в еще большей мере, чем это доступно искусству, соблюдающему сходство с реальным миром. Разница, конечно, есть — в обычном, старом искусстве абстракция следует за наглядностью, в типологическом — совсем не так. Здесь наглядность следует за абстракцией. Важно не знать, а догадываться, что именно имеет в виду художник. Возникает игра, в которой всякий условный знак имеет двойственное значение, и нужно отгадать этот второй смысл или вспомнить условия игры.

Вот так — «кажинный раз на эфтом самом месте!» Опять заезженное общее место, превращенное в дорожную колдобину, опасную для проезжающих. По мысли великого немецкого поэта Шиллера, искусство открывает душе возможность свободной игры творческих сил. Однако не всякая игра есть искусство, даже если она ведется «по правилам». А. Гулыга не просто повторяет общие места, он выворачивает их наизнанку согласно распространенной в нашем культурном веке, отчасти стихийной, отчасти сознательной системе антимышления. Если верить автору, современная типологизация (в отличие от старой реальной типизации) доводит «игровое поведение» до некоторого максимума — «обнажая игровую природу искусства, она обостряет его амбивалентность» [23]. А. Гулыга ссылается при этом на Хейзингу. Он мог бы сослаться и на другие авторитеты; некоторые из них, подобно Маркузе, считали «игровое поведение» более верным путем в будущее, чем путь Ленина. Но я не хочу сказать, что автор «Искусства в век науки» разделяет такие взгляды. Ни боже мой! У него своя маленькая игра — немного потеснить зависимость сознания от реального мира, особенно в искусстве. Модные плоды просвещения дошли, наконец, и до нас. Будем играть, «разряжаться», тем более что игра основана на «двуплановости поведения», а это весьма облегчает жизнь. Дайте отдохнуть от «чувственной конкретности» и «первичной наглядности», да здравствует homo ludens, человек играющий!

Пожалуйста, читатель, не думайте обо мне дурно, не верьте, что я зову холодное дыхание зимы с коварной целью заморозить весенний порыв творческой мысли А. Гулыги и помешать ее «расторможению».

Играй, Адель!
Не знай печали...

Во всей многоликой жизни народов, включая в ее вакхический хоровод, по выражению Гегеля, различные церемониальные акты, роль игры очень велика. Но если мы серьезно хотим понять эту роль, нужно и здесь различать, а не смешивать, ибо даже игры бывают разные. В одних играх человек исторически находит себя, в других, напротив, теряет.

Есть разница между олимпийскими играми греческих племен и кровавыми зрелищами римского цирка. Есть разница между неудержимым весельем свободного народа и условным этикетом в духе системы «ли» древнего Китая или в духе придворной культуры времен абсолютной монархии. Есть разница между этими оттенками «игрового поведения», этими столь различными, даже обратными друг другу явлениями homo ludens. Для современной буржуазной мысли, склонной тенденциозно смешивать фатальный ход прогресса сверху с демократическим развитием общества, характерно стремление превратить все ценности жизни в нечто условное, ритуальное и самую жизнь — в исполнение определенной социальной роли, не настоящую полную жизнь.

Оправдание общественного лицемерия — вот что лежит в основе различных теорий «двуплановости» нашего бытия, проповедуемых буржуазной философией, хотя это, может быть, не всегда ясно самим создателям подобных теорий. Но как может держаться такого взгляда последователь учения Маркса и Ленина?

По мнению А. Гулыги, прогресс современного искусства состоит в развитии двуплановости, двуликости, игры, а признаком игры является сознание дистанции между настоящим и притворным. Нельзя ли, однако, и здесь произнести наше обычное диалектическое «я различаю»? Конечно, образы искусства — не настоящая жизнь, однако природа их состоит именно в подражании настоящей жизни. Это — singerie sublîme, «высокое обезьянство», по выражению Дидро, воспризведение чего-то действительного или «эффект присутствия», по изысканному словоупотреблению наших интеллектуалов. Всякая игра есть игра в жизнь. Дети часто забывают грань между игрой и реальностью, как это точно установлено психологией. Так же поступают и люди простые, наивные, искренние натуры, не знающие никакой двуплановости.

«Никто не бросится на помощь Дездемоне,— пишет А. Гулыга,— хотя ее гибель может исторгнуть подлинные слезы» [24]. Бывает, однако, что бросаются! Во время гражданской войны было рискованно исполнять на сцене роль богатого злодея. Случалось, что из публики стреляли в актера за слишком хорошее исполнение роли отрицательного персонажа. Есть любопытный рассказ одного старого деятеля кинематографа. Он вспоминает, что в начале 20-х годов в Средней Азии сеансы часто происходили под открытым небом. Экраном при этом могла служить белая стена глинобитного здания. Всадники подъезжали прямо из степных кочевий, привязывали коней и садились на землю смотреть фильм. Автор воспоминаний заметил однажды, что вся поверхность белой стены на определенном уровне была как бы иссечена какими-то ударами. Оказалось, что когда крутили фильмы о ковбоях, зрители подскакивали к стене и хлестали плетками коней на экране, считая, что они недостаточно резво скачут. Удивительная, совершенно детская наивность.

Разумеется, А. Гулыга знает, что такие эксцессы со стороны «неискушенного зрителя» возможны. Но верен ли он интересам искусства, защищая психологию зрителя *слишком* искушенного, для которого главное — именно условность, раздвоение личности, а не реальное восприятие художественных образов? Между тем для того чтобы остаться игрой творческих сил, развивающих общественную природу человека, наше «игровое поведение» должно сохранить свою близость к реальному содержанию жизни. На этот счет человеческое общество имеет большой и печальный опыт. Там, где остались только условные правила игры, церемония, ритуал, двуплановость, амбивалентность, «роль» (как это не раз бывало в истории на определенных ее ступенях), там царствуют только духовное бессилие и пустая манерность.

Могут сказать, что бывают такие игры, например шахматы, в которых условные правила определяют все. Но игры, имитирующие борьбу, ближе всего к настоящей схватке двух человеческих умов и тел, так же как архитектура при всей условности ее формальных порядков ближе к природе, чем другие искусства, воспроизводящие жизнь более конкретно. Ритмические и вообще структурные особенности игры являются отражением математического каркаса природы, извлеченного из нее.

Правда, А. Гулыга пишет о другом. Он говорит, собственно, не об игре, а об игривости, и притом необязательной, даже развязной, лишенной

какого-нибудь определенного внутреннего смысла, поскольку главной ценностью является здесь сознание, неверное самому себе и рассматривающее все, что оно делает, как простую личину для субъекта, игру рефлексии. Если все это бывает или имеет распространение, питательную среду и успех в эпоху научно-технической революции, то едва ли можно вывести эти душевные черты из прогресса науки и превратить их в норму современного интеллекта. Нет, плоды просвещения также бывают разные, бывают среди них и гнилые. Обманутый своим авангардизмом интеллект воображает, что он уже за рулем сидит, а между тем далеко ему до этого — элита едет, когда-то будет. Во всяком случае сначала нужно усвоить техминь.

НЕМНОГО ФИЛОСОФИИ

Подводя итоги «типологизации», мы видим, что она делит человека на два плана: внешний, пассивный, чувственный, и скрытый, внутренний, активный. Увлекаясь этой двуплановостью, наш автор ссылается на испанского философа и беллетриста Унамуно, утверждавшего, что существует только человек-творец — «ведь существует только то, что активно действует». Но этот, как говорит Унамуно (пользуясь терминологией Канта), «ноуменальный» человек, носитель идеи-воли или силы, «должен жить в феноменальном, рациональном мире, мире внешних проявлений». Мигель де Унамуно, религиозный мыслитель с оттенком иррационального понимания жизни, говорит то, что уместно в его философской позиции. Но послушайте комментарий нашего автора: «Речь идет о сознании, которое согласно материалистической диалектике не только отражает мир, но и творит его. Философия изучает сознание в чистом виде, отвлекаясь от «внешних проявлений». Сближаясь с наукой, некоторые виды искусства стремятся к тому же. Но полностью освободиться от «внешних проявлений» нельзя, потому, ограничивая их до минимума, авторы произведений искусства добиваются дополнительной выразительности»[25].

Поистине странное желание отождествить активность «ноуменального» субъекта Унамуно с материалистической диалектикой! Сознание не только отражает мир, но и творит его; у А. Гулыги так часто повторяется эта мысль, что я уже потерял счет. Но давайте все же придем в себя. Сознание не только отражает мир, но и творит его; что это значит? Это значит, что оно изменяет мир практически на основе верного отражения действительности. Без этой основы основ реальное господство человека над природой невозможно, как известно еще со времен Бэкона. Громадная неомарксистская литература, преувеличивающая активность субъекта до полного разрыва с материализмом, часто играет на двусмысленности слова «творит», приписывая Ленину немыслимую для него позицию ноуменальной активности субъекта, творящего реальный мир, мир «внешних проявлений». И этой теорией А. Гулыга хочет оправдать искусство, не отражающее реальные образы действительности, а пользующееся ими в качестве символов для своих абстракций! Нет, это игра не по правилам.

Теперь понятно, что установленная им противоположность между былой «типизацией» и современной «типологизацией» имеет прямое отношение к основам философского мировоззрения.

Так, А. Гулыга всерьез утверждает, что существуют две конкретности: с одной стороны, чувственная, воспринимаемая «сенсуально», с другой — интеллектуальная, «сконструированная из чистых абстракций». По-видимому, А. Гулыге мерещится известное место из главы о методе в черновом наброске «Капитала» Маркса, где речь идет о том, что подлинно научный метод не есть простое движение от отдельных эмпирических фактов к абстракции, а, напротив, путь от абстрактного к конкретному. Но это вовсе не значит, что конкретности две. Существует одна единственная чувственная конкретность реального мира, которую мыслящая голова может только воссоздать в понятиях, и Маркс подчеркивал этот факт как аксиому своего материализма. Он даже настаивал на том, что в отличие от гегелевского перехода от абстрактного к конкретному материалистическая диалектика требует, чтобы исследователь политической экономии ни на минуту не упускал из виду реальные предпосылки своего мышления, то есть чувственную конкретность, с которой оно начинает свой путь *.

А. Гулыга ссылается на Ленина — революция в физике уничтожила старое представление о материи, но понятие о материи как объективной реальности в ней сохранилось. Здесь у нашего автора явная «недоговоренность», открывающая большие возможности для «двусмысленности и многосмысленности». Ничего подобного, разумеется, у Ленина нет. Объективная реальность, которую не может разрушить любая революция в физике, есть реальность, доступная нашим чувствам хотя бы косвенно (посредством какой-нибудь камеры Вильсона), а не реальность сверхчувственная. Эта реальность состоит не из метафор, символов, форм человеческого опыта; Ленин подчеркивал, что именно «чувственный мир есть объективная реальность». Вопреки схеме А. Гулыги, согласно которой век науки означает победу интеллекта над «сенсуализмом», Ленин без всякого колебания называет материализм «объективным сенсуализмом»[27].

Из аналогии, проведенной А. Гулыгой, следует, что современная наука отбросила старое представление о чувственно реальном мире, но сохранила понятие объективной реальности, создаваемой или по крайней мере постигаемой посредством чистых абстракций. Соответственно этому современное «типологическое» искусство отбрасывает чувственный характер образа и заменяет его «вторичной наглядностью» знака или символа. Похоже ли это на слова Ленина, сказанные им в полемике с адептами физического идеализма? Скорее наоборот, это слишком похоже на те злосчастные фантазии, которые он подвергает критике в своей книге, написанной против махистов. Чтобы оправдать гримасы «типологического» искусства, их связывают с открытием микрочастиц, так же как новые вариации старых идеалистических систем паразитируют на тех же открытиях. Не знаю, относится А. Гулыга к ведающим или не ведающим, что они творят, но курс диалектического материализма он основательно забыл.

---

* У Маркса: «конкретная целостность, в качестве мысленной целостности» есть продукт понимания, «но это ни в коем случае не продукт понятия, порождающего само себя и размышляющего вне созерцания и представления, а переработка созерцания и представления в понятия»[26] («keineswegs aber des außer oder über der Anschauung und Vorstellung denkenden und sich selbst gebärenden Begriffs, sondern der Verarbeitung von Anschauung und Vorstellung in Begriffe»).

Суть новой эстетики сводится к теории образа-понятия, а этот образ не является уже переработкой наблюдаемой чувственной реальности, но представляет собой воплощение воли художника в определенных шифрах, иносказаниях, метафорах «вторичной наглядности». Здесь снова возникает коренной вопрос — он, видимо, остался вне поля зрения создателя новой эстетики.

Если в процессе типологизации художник вкладывает в эти «внешние проявления» некий смысл — один, два, три или некое множество,— то необходимо узнать, откуда это «многосмысленное» содержание берется в уме самого типологизатора? Если оно в последнем счете вытекает из реального изучения первичной наглядности, то перед нами устаревшая «типология», поставленная строгим автором в угол. Если же метод «типологизации» развивается за счет чувственной конкретности и в конце концов устраняет ее, то единственным возможным источником всякого смысла в этом мире остается ноуменальный субъект, воплощающий свою игру с самим собой в явление «вторичной наглядности».

Не следует подозревать А. Гулыгу в желании отправить на пенсию нашу грешную чувственную реальность (для автора, затрагивающего проблемы отношения полов, это было бы странно), однако логика неумолима, и самостоятельное творчество ноуменального субъекта может найти себе опору только в существовании второй субстанции, разумеется, не материальной, а сверхчувственной. Для того чтобы связать два начала — духовное и материальное,— А. Гулыге придется, подобно Декарту, искать соединение их в шишковидной железе. Но, как известно из школьного курса диалектического материализма, на который ссылается А. Гулыга, это не корректно и не релевантно.

Чувствуя естественную неловкость, автор старается затушевать создавшуюся ситуацию, призывая на помощь теорию «опережающего отражения» — есть и такая теория. Ноуменальный субъект творит мир не из себя, он отражает его, но отражает то, чего еще нет, чему только быть надлежит. Если так, то одно из двух: либо сознание опережает действительность, диктуя ей что-то из себя... но, помилуйте, доктор, как же это может быть? либо сознание опережает наличную действительность, исходя из наблюдаемых и отражаемых им материальных явлений, поскольку действительность неизбежно опережает сама себя, поскольку противоречие есть ее закон и поскольку все это входит в техминь. Либо «опережающее отражение» — пустая фраза, либо «профетическая функция» искусства состоит в том, что оно находит в действительности те возвышенные точки зрения, которые позволяют, насколько это возможно, бросить взгляд в будущее. Следуйте за действительностью в ее наиболее глубоких движениях, если можете, и вы будете опережать ее.

Но А. Гулыга, придающий такое значение науке, хочет, кажется, примкнуть к модному в наши дни движению «от науки к утопии!», то есть считает картину будущего полезной, утешительной ложью, создаваемой на фабрике идей. Иначе трудно понять его идею сознания, творящего мир как совокупность «внешних проявлений». Он увлекается воображаемой гегемонией философии в современной жизни, но забывает, что эта игра также имеет свои правила. «Маэстро, конь так не ходит!»

Грандиозная «типологизация» мира, которую согласно предлагаемой системе философии должен совершить homo ludens, означала бы, что чувственная наглядность вокруг нас только «иносказание» играющего ноуменального субъекта.

Тогда естественно, что этот субъект свободно диктует будущее миру типических связей и отношений. Но такая диктатура субъекта невозможна с точки зрения законов реального мира и более близкой к нему материалистической философии. Конечно, форма имеет свои права. Логическая дедукция является необходимым посредствующим звеном на пути от простейшей чувственной достоверности и ее анализа к более глубокому знанию. Относительно независимая формальная закономерность играет большую роль и в науке, и в философии, и в самом искусстве, но никогда никакая «типологизация» не может командовать «типологией». То, что идет из головы, не может заменить того, что идет из внешнего мира чувственно воспринимаемой нами объективной реальности. Это техминь материализма. Резвитесь, играйте сколько угодно, но соблюдайте все же правила игры, ибо конь так не ходит.

И я снова прислушался к речам сенаторов нашего двора. Пока мы с вами, друг-читатель, следуя за А. Гулыгой, погружались в тайны подсознательного, знакомились с изложением фильмов Феллини и Бергмана, старались понять, что такое «нерепрессивная сублимация» и «остраненная интерпретация», разговор у фонтана перешел на темы воспитания. Один поклонник старины осуждал молодое поколение за слишком вольные нравы и чрезмерные требования к жизни, другие защищали его.

— Нам не досталось, пусть хоть дети поживут в свое удовольствие.

— Он еще жизни не знает, а уже требует. Мотоцикл ему купи, на красненькое дай.

— А у нас дежурство объявили. Я пошел с одной женщиной из пятого подъезда, прихожу на второй этаж, опять трое сидят. Я им вежливо говорю: «Ребята, здесь нельзя», а они мне: «Ты, дед, так можешь лет пять не дожить!»

— Нас били в детстве, вот мы и люди выросли,— не унимался суровый римлянин.

— Не палки надо бояться, а бога,— сказала бабка, что ездила за водой-сентукой.

— Бога не бога, а порядок должен быть,— заметил старый солдат.

— Какой порядок! Все тащат наразохват!

— Такой порядок, что сам должен понимать.

Действительно, догматизма не надо, а порядок должен быть! Пусть научное творчество льется свободным потоком, но вместо палки пусть будет все же внутреннее стеснение, сознание ответственности за выраженную мысль, простое чувство стыда перед общественным мнением. Ну, а тащить «наразохват» то, что накоплено веками самоотверженного труда и борьбы, право, должно быть стыдно. Приучать нужно к этому стыду серьезным, терпеливым убеждением, а иногда и смехом, а там уже пусть жизнь учит своей жесткой рукой.

Поразительно, что теоретик наукологии проповедует, в сущности, полное отсутствие строгого мышления, внутренней дисциплины ума. Так, изло-

жив свою систему и доказав, что старый метод создания типических образов, то есть реализм в обычном человеческом смысле слова, не соответствует больше требованиям века науки, А. Гулыга неожиданно поворачивает вспять. Нет, оказывается, никакой обязательности и в «типологизации». Как же это? «Типологизация и типизация в искусстве рядоположены. Ни тот, ни другой способ обработки материала не является ни низшим, ни высшим. Они сосуществуют, взаимно дополняя друг друга»[28]. Вот тебе, бабушка, и Юрьев день! В чем же тогда прогресс? Куда девались все преимущества интеллектуального искусства, образа-понятия, слияние искусства с наукой? Правда, к этой оговорке тут же присоединяется новая. Оба метода объединяет «единая условная природа искусства». Побеждает, стало быть, все-таки не реализм, а условность, игра.

В конце книги А. Гулыга снова пугается своей последовательности и провозглашает «широкие возможности сочетания «форм самой жизни» с условными формами». Нагнетая новые и новые фразы, он все дальше уходит от поставленного вопроса: изменилась ли природа искусства в эпоху научно-технической революции?

«Иногда спрашивают: как соотносятся типологизация и реализм? Это самостоятельная проблема»,— замечает А. Гулыга. Он собирается решить ее в другой книге, а пока предупреждает любознательного читателя, что семь самых квалифицированных авторов не сумеют ответить на все вопросы. «Всего не предусмотришь»,— приносит свои извинения автор[29].

Однако всего никто и не требует. Достаточно было бы ясного ответа на главный вопрос, ради которого написана книга, но ответа, к сожалению, нет. Все амбивалентно, двусмысленно, многосмысленно, обо всем можно спорить, и то и се, и богу свечка и черту кочерга. Не догматизм, но какое-то отсутствие всякого убеждения, кроме одного,— что иметь убеждения — признак отсталости. Бывает, конечно, и такая философия.

В ЦАРСТВЕ НАУКИ ИЛИ АБСОЛЮТ

Мы знаем, что А. Гулыга, создатель системы философии, которая должна стать совестью науки и компасом ее, не похож на иных интеллектуалов, шумящих об опасном преувеличении роли познания в искусстве. Его пропаганда высокой миссии философии и связанных с ней гуманитарных наук, особенно этики, подкупает благородством поставленной цели. Действительно, художественное творчество родственно философии, оно нуждается в мысли, а мысль, даже смутная, едва мерцающая сквозь повествование рассказчика или мотивы живописца, уже начало философии. Итак, философия полезна художнику. Кто за, прошу поднять руку! Подавляющее большинство.

Но это *общее место*, а общие места требуют осторожности. Прежде всего — смотря какая философия. Если же вспомнить замечание Ленина (в одном из писем Горькому) о том, что художник может извлечь для себя много полезного из любой философии, даже идеалистической, то необходимо выяснить, почему это так. Это так потому, что в идеалистической философии может заключаться либо зерно истины, ложно развитое, либо по

крайней мере суррогат ее, симптом назревшей возможности ее верного понимания. Думать же, что прогресс искусства зависит от присутствия в нем философской благодати как таковой, вне зависимости от ее объективного содержания — это еще одна недоказанная обратная теорема.

А. Гулыга горой стоит за философское искусство, но для него важно не истинное содержание, которым художник может овладеть и самостоятельно, путем непосредственного понимания жизни (чему хорошая философия очень способствует), а просто преобладание интеллекта над чувственностью. Поэтому он ищет в искусстве отзвуки философских учений и вообще рассматривает его как род прикладной философии для внушения людям науки более высоких понятий о цели их деятельности.

Так, приведя весь нескончаемый набор своих примеров, от Унамуно до Залыгина, А. Гулыга старается обосновать сугубо философский характер литературы эпохи научно-технической революции в отличие от всей предшествующей. При этом он упускает из виду существование философских романов Свифта, Вольтера, Дидро, Виланда и многих более мелких авторов их времени, как и развитие этого жанра в XIX столетии, например у Бальзака. Он забывает даже «Что делать?» Чернышевского, хотя на школьной скамье ему несомненно приходилось изучать это произведение родной литературы.

Зато, говоря о повести «Оська — смешной мальчик», А. Гулыга приписывает ей такие философские узоры, которые сразу и в голову не придут. Правда, наш комментатор смело берется утверждать, что автор этого произведения писатель С. Залыгин создал его, не заглядывая в «Науку логики» Гегеля. Тем не менее уже на первой странице повести, продолжает А. Гулыга, мы сталкиваемся с гегелевским различием истинной и «дурной» бесконечности. Бедный беззащитный писатель!

В другом произведении С. Залыгина, «Коровий век», ученый видит спор с феноменологией Гуссерля, одним из важных направлений современной западной философии. Согласно объяснению А. Гулыги, это рассказ о том, что жить без науки в наш век нельзя, «иначе превратишься в животное». Без науки возможно только стадное сознание первобытного человека (в коем теплится одна лишь «слабая искорка интеллекта») или коровье сознание массового потребителя, живущего по принципу «здесь и теперь» (см. об этом «Феноменологию» Гегеля). Отсюда вывод: «Мораль рассказа — не будь коровой!»[30].

Вы понимаете, читатель, что до научно-технической революции, до спора С. Залыгина с Э. Гуссерлем такой вывод был еще невозможен. По-видимому, формула «не будь коровой» является наиболее очевидным выражением растущей философской гегемонии нашего века. Известно, что корова — существо чувственное. Не быть коровой — это значит отречься от массового потребительского существования (занятого преимущественно мыслями о том, как бы выпить и закусить hic et nunc, здесь и теперь) в пользу играющего интеллекта.

Мы уже знаем, что такие игры требуют солидного образования и доступны только посвященным.

Интеллект или корова — таково, как не странно, содержание, выражаемое здесь философией А. Гулыги. Всякая другая, более конкретная

определенность представляется ему уже оскорблением святой Амбиваленции. Окончательный приговор корове вынесен в главе «Философский театр». Но прежде чем посвятить читателя в эти игры Диониса, наша обязанность еще раз сказать, что конь так не ходит. Делая художественное произведение продуктом философской инспирации, А. Гулыга отступает назад к тем временам, когда неистовые ревнители догматической идеологии требовали, чтобы даже романы были написаны «методом диалектического материализма». Я не могу, конечно, подозревать А. Гулыгу в таком преклонении перед диалектическим материализмом — далеко до этого. Но вместе с догматиками былых времен и вместе с их крикливыми наследниками, воюющими против сведения искусства к «познавательной функции», он не усвоил разницы между абстрактной идеей и объективной истиной — как в ее философской, так и в ее самобытной художественной форме. Истина, постигаемая художником, неотделимая от конкретных образов жизни, может быть выражена в понятиях научного мышления, но она имеет *реальное содержание* и не сводится к этим понятиям.

С другой стороны, образ, запечатленный силой искусства,— не простая «вторичная наглядность», некий шифр, потребный художнику для кодирования абстрактной информации, а живое, практически-духовное отражение действительности, способное во имя ее реальной логики сломать отвлеченный замысел произведения, если он ложен, противоречит истине. Есть род искусства, более близкий к драме мысли, например «Монахиня» Дидро или «Кто виноват?» Герцена. Но смешивать художественное творчество с философией нельзя — это техминь.

Гегель, которого А. Гулыга судит свысока, хорошо сказал о природе искусства: «Можно сравнить это с характером высказываний человека, обладающего житейским опытом и вместе с тем глубокомысленного и остроумного, который, хотя и знает в совершенстве, чего требует жизнь, что является субстанцией, связывающей людей между собой, той силой, которая движет ими и проявляется в них, все же не может ни сформулировать для себя всеобщие принципы этого содержания, ни передать его другим в общих размышлениях, а рассказами о частных случаях, действительно ли имевших место или вымышленных, адекватными иллюстрациями и т. д. уясняет себе и другим то, что наполняет его сознание. В его представлении все получает форму конкретных, определенных по месту и времени образов с именами и прочими внешними обстоятельствами. Однако такой вид воображения покоится, скорее, на воспоминании о пережитом, о прошлом опыте, но само оно не является творческим. Воспоминание сохраняет и воспроизводит отдельные детали и внешний характер таких событий со всеми сопровождавшими их обстоятельствами и вследствие этого не выявляет всеобщего самого по себе. Творческая же фантазия художника является фантазией человека великого ума и сердца, она схватывает и порождает представления и образы, раскрывая самые глубокие и всеобщие человеческие интересы в образном, вполне определенном чувственном воплощении»[30а]. Хорошо сказано, лучше не скажешь!

Это показывает, что Гегель не был лишен понимания чувственно-практической жизни духа. Во всяком случае он умел ценить самобытность художественного дарования, более близкого к жизни, чем ум кабинетного мысли-

теля. Так думали у нас вслед за Гегелем В. Г. Белинский и его школа, так смотрели на роль искусства Маркс и Ленин. Нет ничего более полезного для современного художника, чем философия ленинизма, но не будет открытием, если мы скажем, что эта философия отвергает всякую претензию отвлеченного интеллекта на безусловное господство в духовной жизни людей.

А. Гулыга связывает закат традиционного реалистического искусства с торжеством абстрактной мысли над чувственной конкретностью. Что такое «век науки» в системе нашего философа? — Новый псевдоним абсолютного духа, вернувшегося к самому себе и очищенного от всяких чувственных наслоений. Забавно, что это мнимое новаторство является, в сущности, повторением худшего в Гегеле, или, вернее, рассудочным толкованием его философии, напоминающим старую метафизику и казенный рационализм XVII века. В те времена на почве первых успехов науки и централизованного государственного порядка в так называемом споре Древних и Новых уже возникла апология разума или, скорее, рассудка, а вместе с ней и яростная полемика против чувственных образов искусства, отнесенных к низшему виду познания, imaginatio. Возрождение этих ученых фантазмов в наши дни не случайно, причины для этого есть. Но не все, что имеет свою причину, оправдано — будем же различать, а не смешивать, и отнесем этот бред интеллекта, его смешную манию величия к «теневым сторонам» века науки и техники.

А. Гулыга пугает читателя «научной красотой». Будете держаться устаревшей чувственной конкретности, не войдете в царствие научное! Что же такое «научная красота»? А что такое «нравственная красота»? Все явления духовной жизни отражаются друг в друге, но любые взаимные отражения не мешают им сохранять свою самостоятельность. Красота одна, и она невозможна без чувственного явления истинного содержания жизни. Грация, например, как элемент красоты выражает свойственную жизни свободу движения, непринужденность. Нечто подобное сказывается и в движении теоретической мысли, вот почему в таких случаях доказательство математической теоремы справедливо называют «изящным». Но для самой теоремы это ценность вторичная, дополнительная. Важно прежде всего то, что она верна. С другой стороны, в поэмах Гомера рассеяно много сведений о хозяйственной жизни архаической Греции, однако значение древнего эпоса для эстетического развития общества заключается не в этом.

Кстати говоря, выдвигая на первый план понятие красоты, основанной не на чувственном восприятии, а на отвлеченном мышлении, А. Гулыга напрасно ссылается на Платона. У великого идеалиста древности суждение, doxa, отличается от знания, gnosis, и представляет собой (как впоследствии у Канта и Гегеля) среднее звено между мыслью и чувственным восприятием, между истиной и тем, что кажется. Но такие вопросы, освещенные в специальной литературе, требуют полной серьезности, а ее не так легко сохранить, читая «Искусство в век науки». Достаточно и того, что приходится сравнивать эту систему философии с гегелевской. «Шутки в сторону!», как пишет А. Гулыга.

То, что истолкование Гегеля в духе старой метафизики несправедливо, знал еще Чернышевский. И все же у Гегеля чувственная конкретность

отступает перед абстрактным мышлением не только в историческом, но и в метафизическом смысле. Нельзя сказать, что он отрицал возможность дальнейшей жизни искусства в качестве спутника более развитого интеллекта; однако для Гегеля это уже вторая, менее свежая, менее серьезная жизнь. Новый расцвет прекрасной чувственности невозможен, и с точки зрения абсолютного идеализма — это факт, требующий примирения с неумолимой реальностью. Но как великий мыслитель и глубокий человеческий характер Гегель понимал весь драматизм развития наших духовных способностей, выступающий у него на объективном фоне исторических противоречий цивилизации. В этом отношении ему нет равных. Гегелю удалось охватить в единой картине все дисгармонии духовного мира, давно замеченные и с разных сторон указанные благороднейшими умами прошлого, для которых этот разлад был источником горьких переживаний. А наш поклонник абстракции напевает свое «горе — не беда» и этим решительно отличается от Гегеля.

Нетрудно заметить, что в современном искусстве действительно выступает на первый план отвлеченная мысль. Угроза абстракции была замечена глубокой эстетической теорией еще в те времена, когда Шиллер писал свои рассуждения о «наивной» и «сентиментальной» поэзии. Впрочем, это была не только угроза, но отчасти и благодеяние.

Сколько глубокой мысли, прямо навеянной развитием европейской философии, в прекрасных стихотворениях Тютчева и Фета! Однако только глупец может сказать, что элегия Пушкина «Брожу ли я вдоль улиц шумных» менее глубока, чем произведения младших русских поэтов, тесно связанных с философским умозрением. Бывает равновесие мысли и чувственного образа, простое и свежее выражение неисчерпаемой глубины, с которым ничто не может сравниться. Таково в русской и мировой поэзии место Пушкина. Когда это равновесие уже исчерпано, рождаются другие возможности. Поэзия извлекает прекрасные образы из тех поворотов своего исторического содержания, которые углубляют мысль в сторону общих идей, не отделяя ее совершенно от «чувственной конкретности». Напротив, внимание к символическому языку природы у Тютчева и Фета более подчеркнуто. В таких случаях поэзия остается поэзией *вопреки* неблагоприятной для нее более умозрительной культуре времени, но отчасти и *благодаря* этой новой исторической ситуации.

И все же чем дальше, тем труднее становится сочетать два полюса художественного сознания. Поэтическая мысль теряется в неопределенной глубине отвлеченной идеи, а чувственный образ становится внешним символом этой неясной абстракции — разлад, типичный для начала XX столетия, заметный в символизме, акмеизме, имажинизме и множестве других течений. Тем больше заслуга таких поэтов, как А. Твардовский, которые, не боясь подозрения в наивности и отвергая рефлексию запутанных иносказаний, черпали сокровища «первичной наглядности» из могучего потока исторических событий нашего трудного века.

Чтобы остаться в рамках тех примеров, которыми пользуется А. Гулыга, сошлюсь на Томаса Манна. Этот воспитанник немецкой философии полон самых отвлеченных идей, и его произведения перегружены ими до предела, особенно если сравнить их с реалистическими романами прошло-

го столетия. Но мы отчасти должны быть благодарны ему за это. Произведения Томаса Манна в большей мере, чем литература прошлого, передают идеологические конфликты, имеющие, впрочем, самое близкое отношение к политическим и экономическим судьбам общества. Это — характерная черта нашего времени, которое знает и разочарование в идеологии, и различные, более или менее фальшивые виды полемики против нее, и стремление освободиться от ее оптических иллюзий, но всегда остается глубоко «идеологической» эпохой, как, впрочем, и многие другие времена. Насыщенность идеологическим содержанием, имеющая свои исторические причины, окрасила все литературное творчество Томаса Манна и открыла ему некоторые общие явления исторического быта народов, лежавшие за пределами кругозора писателей эпохи подъема буржуазного общества. История шире этого общества, в ней есть много таких, и притом грандиозных, черт, которые лучше постигаются на фоне его упадка.

Здесь А. Гулыга был бы прав, но, к счастью для нас, «идеологический» характер произведений Томаса Манна не заставил его повернуться спиной к «чувственной конкретности». Он не остался пассивным продуктом умозрительной поэтики своего времени, не утонул в чистой абстракции, где трудно дышать здоровым воздухом искусства. В этом смысле модернистская живопись, например, уже давно на дне, но в художественной литературе, театре, кинематографе мыслящий ум имеет более широкие возможности для здорового сочетания с основой художественного творчества — чувственным созерцанием. И можно только удивляться неистребимой силе искусства, стойкости человека-художника на этом горячем рубеже современной культуры. Чувственная конкретность неистребима!

В своей посмертной жизни Гегель испытал более грозные атаки, чем комариные укусы А. Гулыги. Он не нуждается в защите. Скажу только, что понятие прогресса у Маркса и Ленина ближе к гегелевскому, чем то, которое внушает своим читателям автор «Искусства в век науки». У него прогресс есть сила, утверждающая себя в мире фактов — без всякого внутреннего различия противоположных тенденций. Стоять на стороне прогресса — это значит быть «жрецом минутного, поклонником успеха». Но в жизни все чревато своей противоположностью, и то, что сегодня играет всеми цветами радуги, часто бывает осуждено на полное забвение в более или менее близком будущем.

Это простое соображение не знакомо нашему автору — поклоннику прогресса. В его наблюдениях над современным искусством есть что-то верное: всякого рода иносказания, шифры, символы действительно теснят реалистическую традицию. Ну и что? Спешите приветствовать триумфатора? Не торопитесь — «Кириллин день еще не миновал». А. Гулыга торжествует по поводу победы интеллекта в современном искусстве. Но если Пушкин с его солнечной ясностью менее интеллектуален, чем создатели ваших иносказаний, не означает ли это, что сам интеллект не стал умнее от искусственного питания? Закон прогресса — закон противоречия. Развитие интеллекта не является исключением, и в нем также бывают свои «теневые стороны». Идеалист Гегель видел неравномерность умственного развития, но, как свидетельствует история, уязвленный интеллект, не прощая ему этой дерзости, издавна лягал мертвого льва своим прогрессивным копытом.

Видели двойственность развития интеллекта и современники Гегеля: Гёте и Шиллер, Пушкин и Баратынский.

Пока человек естества не пытал
Горнилом, весами и мерой,
Но детским вещаньям природы внимал,
Ловил их знамения с верой;
Покуда природу любил он,— она
Любовью ему отвечала...

Гегель охотно подписался бы под этими словами русского поэта, как и под следующим его заключительным выводом:

Но чувство презрев, он доверил уму,
Вдался в суету изысканий...
И сердце природы закрылось ему,
И нет на земле прорицаний.

Что же это? Отрицание науки, проповедь возвращения к мифологии? Вовсе нет, это отрицание «суеты», которой, как всякому известно, слишком много вокруг «изысканий», мечта о таком развитии интеллекта, которое могло бы соединить мысли «острой луч» с началом чувственной жизни, чтобы перед односторонним, холодным светом рассудочной абстракции не побледнела, по словам Баратынского, «жизнь земная». Возможно ли такое сближение искусства и науки, чувственной конкретности и научного мышления? Гегель не сумел решить этот вопрос, скажет его суровый критик. Верно, конечно, не сумел, но и вопрос не такой простой и не только теоретический. Но Гегель по крайней мере учит нас понимать, что не всегда абстрактный интеллект лучше чувственно-конкретного ума простых людей и не всегда эти люди умнеют, когда приучаются к более отвлеченным умственным операциям. Проистекающая из односторонне развитого интеллекта умозрительная предвзятость относится к издержкам цивилизации, а не к достижениям ее.

Итак, теория, согласно которой в наши дни искусство становится сателлитом науки, излагающим абстрактные идеи посредством «интеллектуальных головоломок», есть худший вид кустарного гегельянства и вместе с тем свидетельство некоторого оскудения самого интеллекта, несмотря на его претензии. А. Гулыга прекрасно выразил возможность такой ситуации: «Выяснилось, что светоч знания может не только освещать дорогу, но и ослеплять идущего по ней, а следовательно, сбивать с пути». Бывает и хуже. Когда мотылек летит на светоч знания — тогда горе этому безрассудному мотыльку.

Я не думаю, чтобы любые аргументы, даже самые убедительные, могли удержать поток современной «умственности», представленной рассуждениями типа А. Гулыги. Это явление стихийное, имеющее старые корни, но вечно меняющее внешнюю оболочку, развязанное обстоятельствами и потому развязное. Интересно, до чего оно может дойти? Я не решаюсь назвать это явление его собственным именем, могу только рисовать его, и притом в самых общих идеологических чертах. Да и здесь необходимо соблюдать осторожность, чтобы не задеть амбицию «класса мыслителей».

Дело в том, любезный читатель, что мы с А. Гулыгой служим по ведомству одной и той же идеологии, мы оба — марксисты. Как странно, как странно делать такие открытия! И, тем не менее, мне вряд ли откажут в праве попытаться рассеять, насколько это возможно, туман «двусмысленности и многосмысленности», мешающий видеть, какое расстояние отделяет способ мышления нашего автора от другого, именуемого марксистским.

А здесь речь идет именно о *способе мышления*. Обсуждают вопрос, может ли машина заменить мысль человека? Смотря какую мысль, уважаемый читатель. Не может мертвый механизм заменить мысль, находящуюся в постоянном контакте с бесконечностью условий, воплощенной в исторически данном нашему сознанию конкретном целом. Для этого нужна жизнь с ее предметно-чувственным прикосновением к окружающей действительности, а не машина, ограниченная большим, быть может, очень большим, но все же конечным числом условий. Зато машина прекрасно заменит человека, если его мышление уже само по себе носит механический характер, то есть состоит в двоичной системе приема и отталкивания, подражания и оригинальности («остранения»), работает по сигналам, предполагающим абстрактный штамп определенной реакции на вызов, прямой или противоположный. Это абстрактное мышление основано на методе недоказанных обратных теорем или «обратных общих мест», на тождестве крайностей, исключающем возможность более конкретного единства противоположностей, истинной, а не эклектической середины, mesotes Аристотеля. Между тем мышление диалектическое в этом и состоит. В этом оно состоит и у Гегеля, и у Маркса при всем различии между ними.

В этом оно состоит и у Ленина, всегда умевшего в сложных ситуациях практической борьбы провести тонкую грань между симфонией и какофонией противоположностей.

Надо признать, что сложность мировой обстановки на этой планете, населенной разумными существами, так велика, что она способна в любом интеллекте создать скорее какофонию, чем симфонию. Поэтому мышление не абстрактное, не «типологическое», по терминологии А. Гулыги, не состоящее в простом усложнении какой-нибудь бедной содержанием отвлеченной мысли с последующей расшифровкой этого иносказания другими разумными существами, поистине трудно. И не то беда, что диалектическое мышление не в ладу с умственным складом А. Гулыги, а то, что из этой нехватки он делает добродетель, признак высокого интеллекта, программу царства науки. Если его программа победит, то в предстоящей встрече с внеземными цивилизациями мы не выйдем даже в полуфинал.

ПРОБЛЕМЫ СЕКСА И ВЕК НАУКИ

Всякая какофония в мире действительном или в нашем уме имеет две стороны, лицевую и обратную. Когда, например, А. Гулыга в духе своих передовых концепций утверждает, что «культура — система запретов», он придерживается лицевой стороны дела, другими словами, высказывает абстрактную мысль, которая схватывает только внешние формальные черты

культуры, оставляя в стороне ее конкретную полноту. Вы можете не вытирать нос рукавом и даже не резать рыбу ножом, оставаясь при этом самой некультурной личностью. Но я, разумеется, не подозреваю А. Гулыгу в такой ограниченности. На каждой странице своей книги «Искусство в век науки» он доказывает, что истинная культура состоит в том, чтобы показывать кукиш всякого рода запретам, догмам, традициям. Мы видели, что он — смелый западник, новатор-авангардист, а всякий авангардизм состоит в нарушении лицевой стороны культуры в пользу обратной, запрещенной ее стороны. Во всем мире авангардисты, по соображениям высшей изысканности, вытирают нос рукавом.

Если современный интеллект будет следовать предписаниям А. Гулыги, то в нем восцарствует не симфония, а какофония или эклектика, то есть постоянные шатания между лицевой стороной любого дела и его изнанкой, между абстракцией и парадоксом. И это, разумеется, будет совсем нехорошо, ибо какофония умственная является отражением какофонии общественной. Классический образец реальной исторической какофонии — отношение между метафизикой буржуазного права и его нарушением, деликтом. Вспомните также известное ленинское определение анархизма как вывороченной наизнанку буржуазности.

Современный обыватель в отличие от мещанина-филистера эпохи подъема буржуазного строя жизни склоняется к нарушению запретов, к «агрессии» или во всяком случае старается совместить свой исконный консерватизм, прадедовскую патриархальность с модным бунтом против всяких «канонов» и «догм». Все это он уже превзошел по крайней мере в своем воображении, и теперь его «агрессивность» входит в расчеты системы обслуживания, «массовой культуры» и всех стоящих за ними жизненных сил. Об этом часто рассказывает современная западная социология. К сожалению, она еще мало сказала о том, как этот обывательский авангардизм двадцатого века переходит в свою противоположность — жажду новых запретов, новой патриархальной дисциплины, новой, теперь уже трижды непроницаемой догмы. Эта диалектика, столь наглядная в нашем веке, затемняется фразами о борьбе авангардизма с конформизмом или какими-нибудь другими словами, но обязательно в рамках двоичной системы навязчивых обычных представлений.

Я, разумеется, не обвиняю А. Гулыгу в какой-нибудь идеологической ереси. Как уже сказано, мы оба приписаны к одному и тому же ведомству. Но позвольте все же немного разобраться со всеми этими нагромождениями — слишком много накопилось всяческой какофонии, трудно дышать. С одной стороны, «система запретов», с другой — их принципиальное нарушение, жажда «обратных общих мест», также формализованная и превращенная в правило. Для машины это хорошо, человеку же недостаточно. Как в жизни действительной, так и в жизни духа необходимо то, что является нормой всякой жизни и всего конкретного, естественного: оптимальное сочетание противоположностей, «симфония», по выражению Ленина. Где ее нет, там царствует эклектика, шатание из стороны в сторону.

Мы видели, друг-читатель, что А. Гулыга учит морали, и учит прежде всего ученых. Если они усвоят основы этой дисциплины, то никакой опасности атомной смерти или бактериологической войны не будет. Особую по-

мощь при этом может оказать «современное искусство» с его «интеллектуальными головоломками». Ибо в наши дни происходит небывалое — «сцена стала поучать». Мало того. Все современное, основанное на иносказаниях искусство есть зашифрованная мораль. «Подлинность искусства проверяется его обращенностью к морали» [31]. Словом, мы возвращаемся к тем временам, когда романы были так назидательны,

И при конце последней части
Всегда наказан был порок,
Добру достойный был венок.

Строгий человек Арсений Гулыга! Один римский папа в эпоху Возрождения приказал одеть в штаны обнаженные фигуры на фреске Микеланджело. Моралью этого ригориста была мораль запрета. А какова мораль сегодня? Ответ А. Гулыги таков: «Нравственность начинается с запрета». Опять эти запреты! Но послушаем: «Животному мешают только внешние преграды. Человек создает преграды внутри себя. Мой внук тянется за лишним куском пирога. Мать говорит ему: «Нельзя!» — и он знает, что если не послушается, будет наказан, ему достаточно одного ее слова. Когда он сам станет говорить себе «нельзя», и даже не говорить, не думать об этом, а просто удерживать себя от дурного, то это будет означать, что он взрослеет, идет формирование его моральной личности»[32]. И все же надо хорошо подумать. Человек вырастет большой, будет вести себя строго согласно запретам, всегда при своих штанах, но будет ли он «моральной личностью», это еще неизвестно, а если будет, то вовсе не потому, что он с детства приучен к послушанию. Не стоит держать его на одних запретах, в противном случае он вам еще покажет, когда вырвется на свободу! У самых дисциплинированных наций бывают такие приступы истерии, что спасайся кто может.

Нет, разумеется, начало нравственности не в запретах. Мать запрещает ребенку съесть лишний кусок пирога, чтобы он не испортил себе желудок. При чем здесь мораль? Если бы она ему объяснила: «Нельзя, милый, взять лишний кусок, чтобы не обидеть других, нельзя быть жадным»— вот это была бы первая нравственная аксиома в его жизни. Конечно, нравственность может принять и даже должна принять исторически (и в жизни отдельного человека) условную форму свода моральных правил, но сама по себе она гораздо глубже всяких запретов. А. Гулыга слышал или прочел, что в современной западной антропологии принято ставить телегу впереди лошади: форму впереди содержания, правило, обряд, религиозные церемонии, систему запретов прежде того внутреннего общественного смысла, который они пусть бессознательно, но все же имеют даже у самых отсталых племен. Однако вопреки этим теориям преувеличенная роль запретов, «табу», есть частный момент в истории нравственности, требующий объяснения, а не начало и норма ее.

Запреты — любимая мысль А. Гулыги, и он не замечает, что эта дисциплинарная идея, захватывающая только внешнюю, лицевую сторону нравственности, противоречит его же собственным претензиям на полную свободу от морального догматизма. В этой области он особенно амбивалентен. Мы сейчас увидим, что ему доступны и западная сексуальная революция, и строгая отечественная мораль.

Век науки требует нового искусства, в котором главную роль играет философия, а философия выражается в интеллектуальных играх современных умов, требующих «остранения» обыкновенной чувственной конкретности. Но, как известно, к этой чувственной конкретности принадлежат и отношения между мужчиной и женщиной. В прежние времена все это происходило «в формах самой жизни», но мы знаем, что век науки требует «интеллектуальных головоломок».

А. Гулыга дает нам это ясно понять в своих подробных и компетентных изложениях сценариев итальянских фильмов, таких, как «Сатирикон» Федерико Феллини. Герой этого фильма, согласно А. Гулыге, «начинает с гомосексуального влечения, меняя роль субъекта и объекта». Что было дальше, я пересказывать не буду, да и незачем. Читатель сам понимает, что такие «головоломки» являются следствием научно-технической революции, а если он не понимает этого, то А. Гулыга ему объяснит. Здесь все происходит по законам «типологизации» или «игрового поведения». Однако Феллини в иносказательной форме предупреждает современную культуру, что она потеряет все, «если охвативший ее процесс снятия моральных запретов будет безудержно продолжаться» [33]. Итак, все эти «головоломки» делаются с целью укрепления запретов, и самый строгий моралист не может ничего возразить.

Мне тем более нежелательно прослыть мещанином и ханжой. Позволю себе только заметить, что с эросом дело обстоит так же, как с интеллектом: чем более нарочитым, механически-изощренным становится развитие этой предвечной силы, тем меньше в ней живого человеческого содержания и обыкновенной чувственной привлекательности.

Чтобы лучше понять способ мышления А. Гулыги, обратимся к его философскому анализу полового вопроса в наш век науки. Этот проклятый вопрос давно является предметом серьезной озабоченности со стороны «класса мыслителей». Арсений Гулыга посвятил так называемой сексуальной революции XX века немало страниц, но примите во внимание, что я сижу под деревом и размышляю над прочитанной книгой. В таком положении нельзя широко пользоваться библиографией. Я не могу выйти из роли, ехать в библиотеку и рыться там в книжной пыли, тем более что лето нынче выдалось жаркое. Но представьте себе, что со мной толстый портфель, в котором люди моей профессии носят книги, рукописи и другие дефицитные товары. К счастью, я нашел в нем статью «Пол и культура», написанную А. В. Гулыгой в сотрудничестве с И. С. Андреевой и помещенную в журнале «Философские науки». Этого источника может быть достаточно, чтобы проверить идею триумфального шествия интеллекта под знаменем современности и науки.

Я, разумеется, не специалист в таких вопросах, как «психология сексуальности», «либидо нефригидных женщин», «распространение доступных, надежных, не препятствующих полному наслаждению противозачаточных средств», и уже по этой причине не могу спорить с А. Гулыгой на равных началах, но думаю все же, что его авангардная позиция в этой области не выдерживает критики. Напрасно он поссорился с Гегелем. У старика тоже бывали веселые дни и даже внебрачные дети. Но самое главное — он понимал, что развитие интеллектуальной жизни за счет жизни чувственной есть

вещь, научно выражаясь, «неоднозначная». А это, конечно, имеет прямое отношение к сексуальной революции с ее «головоломками».

Как уже было сказано, А. Гулыга часто не отдает себе отчета, насколько он гегельянец, правда, сомнительного свойства. Он относится к тем людям, которые во всем видят перст прогресса и везде ищут рациональное зерно, сопровождая это, конечно, невинным резонерством и моральными оговорками. Согласно такому «открытому» подходу рациональное зерно найдется в любом рассматриваемом случае. Без него рассуждениям А. Гулыги оставаться не пристало. И мы нисколько не сомневались, что знаменитое зерно должно оказаться и в сексуальной революции XX века. Так и есть. Не зря всё совершается на свете! «Если отвлечься от внешней, порой скандальной стороны дела,— пишут авторы статьи «Пол и культура»,— от уродливых напластований, то в основе сексуальной революции можно обнаружить весьма простой, исторически необходимый и прогрессивный процесс, имя которому — раскрепощение женщины»[34].

Нет, сударь, нет, сударыня, вы заблуждаетесь, вы *смешиваете*, вместо того чтобы *различать*! Сексуальная революция — это не прогрессивный процесс раскрепощения женщины, а «скандальная сторона дела», так же как оргии времен Римской империи или фривольные нравы старого общества накануне Французской революции.

Разумеется, эксцессы чувственной жизни, отраженные в произведениях маркиза де Сада, можно связать с исторической ломкой феодально-патриархальной нравственности. Но связь бывает разная, и нельзя, например, смешивать роды ребенка с той грязью, которая сопровождает этот процесс. Мы уже знаем, что А. Гулыга связывает модернизм в искусстве с революцией в физике. Если его логика верна, то, разумеется, болезненный взрыв всякого бесстыдства, именуемый сексуальной революцией, этот анархо-декадентский бунт против элементарных основ морали также можно связать с раскрепощением женщины. Стоит только «отвлечься от уродливых напластований». Но когда речь идет о злокачественной опухоли, то отвлечься от уродливых напластований нельзя.

Мы слышали, что современной культуре грозит полное разрушение запретов, лежащих в ее основании. Теперь перед нами другая сторона той же медали — защита права женщины отвергнуть запреты, установленные старым обществом. Сексуальная революция есть протест против них, пишут наши защитники женской независимости. Однако не всякий протест против существующих норм общежития, даже буржуазных, прогрессивен. Хулиганство, например, есть форма протеста против мещанской морали культурного буржуазного общества, но, при всех возможных «напластованиях», нельзя смешивать хулиганство с раскрепощением личности. А. Гулыга хочет отделить сексуальную революцию от скандала. Безнадежное дело! Все подобные формы протеста неотделимы от скандала, потому что в нем они и состоят.

Половые коммуны, обмен женами, узаконенная порнография, секс-клубы, эротическое кино, публичные сексуальные акты, потоп женской наготы — все это борьба за раскрепощение женщины? Вы шутите. Напротив, все это свидетельствует о том, что при всех криках о свободе и равенстве полов женщина совсем не раскрепощена.

А. Гулыга и его соавтор И. Андреева не соблюдают первого правила Канта, обязательного для «класса мыслителей»: они не хотят мыслить самостоятельно, повторяя ходячие фразы западной социологии и психоанализа. Защитники сексуальной революции считают, что раскрепощение женщины не социальный вопрос, что женщина борется только против унизительного мещанского брака. Но кто же не знает, что так называемая свободная любовь, то есть всеобщая проституция, является только обратной стороной той же мещанской семьи, как воровство — обратная сторона частной собственности?

В мировоззрении, которое по своему положению и званию разделяет А. Гулыга, этот вопрос давно решен. Не буржуазный казенный брак (лицевая сторона старой морали) и не «свободная любовь» (обратная сторона «запретов», их нарушение), а пролетарский гражданский брак с любовью. Надеюсь, что мне не нужно ссылаться здесь на Ленина ввиду общеизвестности его переписки с Инессой Арманд о лозунге «свободной любви», как называлась тогда «сексуальная революция». Раскрепощение женщины не в постели, а в обществе, в трудном процессе освобождения ее от несправедливой и оскорбительной зависимости от сильного пола, который, как мы это хорошо знаем, неохотно уступает свои привилегии и часто оборачивает в свою пользу даже успехи, достигнутые женщиной в деле раскрепощения. Да, трудный это процесс, и наглядно отражает он трудности раскрепощения общества в целом.

Авторы статьи «Пол и культура» ссылаются на слова Фридриха Энгельса о том, что установление моногамных отношений привело к поражению женщины и превратило ее в простое орудие деторождения. Отсюда они делают вывод: «Теперь женщина пытается взять реванш: тайная пружина ломки традиционных половых отношений — стремление женщины к равному сексуальному партнерству. Речь идет не о равенстве ролей (разница их установлена природой), а о равном праве на наслаждение, о снятии сексуальных запретов, которые накладывал на женщину языческий и христианский патриархат. В условиях капиталистического строя этот процесс принял уродливую форму. Форму, однако, не следует принимать за все содержание. Форма половых отношений в антагонистическом обществе всегда была в достаточной мере уродлива» [35].

Жаль, что авторы не указывают, какая форма половых отношений должна быть принята в неантагонистическом обществе. Разумеется, их нельзя подозревать в желании устранить имеющую место в таких отношениях «разницу ролей», установленную природой. Но почему они возлагают ответственность за «ломку традиционных половых отношений» на женщину и ее домогательства? Не является ли это повторением традиционного образа мыслей господствующего пола? Почему они думают, что только теперь «женщина пытается взять реванш»? Этот реванш — старый ответ на господство мужчины в классовом обществе. Кстати говоря, половой демонизм женщины, отразившийся в мировой литературе, не есть простое стремление к равному «сексуальному партнерству». Эта обширная, многообразная тема, от Клитемнестры и Розамунды до женщин-вампиров декадентской эпохи, соприкасается скорее с «волей к власти», «агрессией», чем с идеей равенства в ее собственном смысле. Поскольку в сексуальной революции на-

ших дней речь идет о нарушении традиционной моногамии со стороны женщины, ее «реванш» — только реакция на зависимое положение, которое еще не изменилось оттого, что она работает, играя по-прежнему главную роль в домашнем хозяйстве и воспитании детей.

Стремление женщины к равенству не является «тайной пружиной» сексуальной революции хотя бы потому, что сомнительные плоды ее пожинает все же так называемый сильный пол, к услугам которого легкая любовь без последующей ответственности и масса неведомых раньше доступных эротических наслаждений. Что же касается права менять любовников, то, конечно, натуры бывают разные, но еще неизвестно, чего в этом праве для женщины больше — горечи или удовлетворения.

Нет, не в этом стремлении к реваншу тайная пружина эксцессов сексуальной революции. Здесь действует та же пружина, которая заставляет массы людей стремиться к потреблению ради потребления. Что вы хотите от человека, чья жизнь ничем не насыщена, со всех сторон стеснена жесткой рутиной обыденного существования, не вызывает к себе никакого внутреннего уважения и пиетета? Нет ничего удивительного в том, что люди, не знающие, зачем они живут, ищут отдушину, жалкое подобие духовной жизни и в неутолимой жажде потребления, и в преувеличенной сексуальности двадцатого века. К сожалению, это так ясно, что не требует даже цитат из Фихте, Фрейда, испанского психолога Мораньон-и-Посадильо и других авторитетов, украшающих своим присутствием статью «Пол и культура». Но здесь мы уже ближе к интересующему нас вопросу о триумфальном шествии интеллекта в великий и прогрессивный век науки.

Доказано двумя авторами, что сексуальная революция не только деструктивна, что в ней есть не только потери, но и приобретения. Если не хочешь быть коровой, необходимо держаться научного подхода во всем, в том числе и в сексуальных отношениях. «К числу приобретений относится все более ощутимое вторжение в сферу половых отношений науки, просвещения, воспитания. Возникает новая область знания — сексология. На «торжище эротизма» подчас и ей предназначается неблаговидная роль, но бесспорны и ее завоевания». Сексология призвана устранять и предупреждать конфликты между партнерами в любви и браке [36].

Я ничего плохого о сексологии сказать не хочу и не могу, хотя бы потому, что с ней не знаком. Если теперь все построено на господстве науки, то ничего не поделаешь — придется допустить ее и в храм любви. Правда, во времена Дафниса и Хлои люди неплохо справлялись с этой задачей посредством уроков самой природы, совета старших и небольшого практического опыта. Но это, конечно, было до научно-технической революции, а в наши дни этого недостаточно. Но в наши дни существует также опасность чрезмерного богатства информации, избытка обратных связей, как говорят специалисты по кибернетике. Возьмем пример из статьи «Пол и культура».

Я цитирую: «Американский сексолог Б. Морзе рассказывает о некоем служащем, которого условно называет Арнольдом. Муж, отец трех детей, вполне нормальный с точки зрения физиологии, он оказывался совершенно беспомощным в сексуальном отношении. Ни жена, ни какая-либо другая женщина не возбуждала его. Возбуждение возникало у него только при чтении порнографической литературы, удовлетворение он получал путем

мастурбации. «Я быстро установил,— пишет Морзе,— что Арнольд ожидал от полового акта большего, чем могло произойти на самом деле. Когда он находился наедине с женщиной, у него возникали беспокойство и страх, мешали посторонние мысли, разного рода мелочи портили настроение. Когда же он уединялся с порнографическим произведением, все было превосходно. Героев и героинь здесь не терзали никакие сомнения и опасения... Мифы, порожденные сексуальной революцией, несут полную ответственность за случаи, подобные тому, что произошло с Арнольдом» [37].

О мифах как-нибудь в другой раз, но бедный Арнольд, что с ним произошло? Сначала все шло хорошо, и он произвел на свет троих детей. Потом его интеллект забрал себе слишком много власти над чувственностью,

И знаешь ли, философ мой,
Что думал ты в такое время,
Когда не думает никто?

Он думал, как пишет американский сексолог, о разного рода мелочах, которые портят настроение, о том, что может вызвать беспокойство и страх... Словом, как говорили в былые времена, Арнольда погубила рефлексия. В результате ему остались только порнографические романы и чувственность абстрактного, механического типа. Пользуясь терминами А. Гулыги, можно сказать, что от нормальной человеческой «типологии» он перешел к заумной «типологизации». Тут его захватили поиски всяческой «амбивалентности», второго и третьего смысла, а именно, «феминизация мужчины», «маскулинизация женщины», «склонность к перверзиям» и все описанное в этой наредкость богатой содержанием статье. Под влиянием общих условий века и «непрерывного нагнетания сексуальных импульсов» запросы Арнольда в формальном отношении выросли, но сам он не вырос, а поглупел. Все ему было мало, он ждал, по свидетельству американского сексолога, слишком многого, и его оголтелый интеллект пришел в полное несогласие с обыкновенной «чувственной конкретностью».

«Снятие запретов, вторжение рекламы и массовых средств информации влечет за собой утрату остроты переживания»,— заключают А. Гулыга и его соавтор [38]. Верно, очень верно! Прибавьте к этому то, что отлично понимал в свои времена старик Гегель. Духовная жизнь бесчисленных Арнольдов приняла сугубо абстрактный характер за счет наполнявшей ее когда-то «чувственной конкретности». Связать требования интеллекта с обычной жизнью тела стало гораздо сложнее, и здесь понадобились уже «иносказания». Таким иносказанием, символической условностью любви служил бедняге порнографический роман (по всей вероятности, все же традиционный, а не «типологический»).

Вследствие одностороннего развития интеллекта Арнольд не стал ни Лейбницем, ни Гегелем, он остался заурядным обывателем, но утратил тот практический, чувственно-конкретный ум, который в прежние времена был достоянием таких, как он, простых людей и даже некоторым преимуществом их перед людьми образованными. Миллионы серых интеллектуалов, подобных Арнольду, конечно, не виноваты в своей судьбе, но их психология представляет большую угрозу для современной культуры как возможный и часто очень реальный источник ее творческого бессилия. Снятие запретов,

вторжение рекламы, масса всевозможной информации, а в целом — много шуму из ничего.

Отсутствие серьезного захватывающего жизненного содержания и бешеная работа интеллекта вокруг самого себя тесно связаны. Человек, заигранный в этом магическом самоокружении, легко может разучиться даже ходить, как сороконожка Мейринка, когда она задумалась над тем, что делает в данный момент ее, допустим, тридцать пятая нога. Пустая умственность вредна. Господство абстракции портит искусство, портит оно и любовь.

Поскольку мы вступили в царство науки, объясняют авторы статьи «Пол и культура», любовь тоже должна быть просвещенной. И все же им приходится с грустью признать, что от лишнего просвещения и в амурных делах, и в простом, как природа, «обезьяньем занятии» только горе. Любовь погонщика мулов слаще любви ученого, сказал задолго до научно-технической революции Монтень. Я не могу проверить справедливость этой гипотезы в наши дни. Не высказывается на этот счет определенно и А. Гулыга.

Во всяком случае, он допускает, что в области секса наука имеет свои границы. Она не может оградить современного человека от натиска сексуальной абстракции, постоянно растущей механизации любви, снабженной всеми видами руководящей литературы, наглядных пособий и специальных изделий порноиндустрии. «Сексуальное просвещение не делает еще человека счастливым, оно делает его лишь более сведущим». Кажется, А. Гулыга допускает здесь некоторую уступку Гегелю, полагая, что по крайней мере в постели вершина счастья не совпадает с вершиной знания. В конце своей статьи он признает даже, что наука не заменяет любви. «Как рождается это чувство — тайна. Здесь нет стандартов, здесь бессильна наука. Только искусство в какой-то мере приподнимает завесу над тем, что происходит в душе любящего»[39]. Высокая роль искусства в системе философии А. Гулыги нам уже известна. Искусство приходит на помощь ученым, когда им не хватает моральной твердости. Но как оно может прийти на помощь в тех случаях, когда даже сексуальное просвещение не помогает? Быть может, следует по примеру Арнольда обратиться к чтению порнографических романов.

Впрочем, это, конечно, шутка. Вслед за А. Гулыгой я верю в то, что искусство может поднять завесу над тем, что происходит в душе любящего, и осветить гармонию двух сердец. Согласен и с тем, что в условиях подлинной свободы любовь проникается «новой духовностью». Но как странно понимает автор эту «новую духовность»!

В заключение статьи мы читаем: «Если раньше роли, предназначенные в мистериях любви самой природой (деятельная у мужчины, воспринимающая и стимулирующая у женщины), закреплялись системой религиозных запретов и правовых норм, то теперь на первый план выходят сознательные мотивы поведения»[40]. Признаться, заключительный аккорд всей этой сексуальной сюиты режет слух и напрашивается на серьезные возражения исторического и идейного порядка.

Во-первых, где, в каком историческом ареале обнаружились те «правовые нормы», которые закрепляли роли мужчины и женщины в «мистериях любви»? Ни Ликург, ни Юстиниан, ни Хаммурапи, ни сам Дракон не

решались подчинить их своему законодательству. А если католическая церковь когда-нибудь вмешивалась в такие дела, указывая, кому должна принадлежать более деятельная роль, мужчине или женщине, эти запреты соблюдались не слишком свято — свидетель Боккаччо. Зачем же теперь «новая духовность» во имя сознательных мотивов поведения хочет заменить собою религиозные запреты в таких делах, которые ее вовсе не касаются? Выходит, что эта «новая духовность» есть просто старая умственность с ее абстракцией, читателю уже известной. Мужчина и женщина, занятые «мистериями любви», имеют право захлопнуть дверь перед носом этой новой классной дамы.

Заключенная в статье «Пол и культура» информация подсказывает вывод, что в современном мире (западном, разумеется) происходит некий энергетический кризис секса. Как последователь определенного мировоззрения, вам известного, мой терпеливый читатель, я, разумеется, склонен везде искать причины социальные. Нужно стремиться к тому, чтобы человек не был безгласным винтиком большого абстрактного механизма, тогда ему не придется компенсировать подавленную энергию сексуальным спортом и дрожать за свою увядающую чувственность. Там, где живой человек вступает в непосредственное близкодействие с общественным целым, его духовный мир приходит в полное равновесие с жизнью тела. Так думали поэты и мыслители эпохи классического гуманизма, из которого вышло учение Маркса и Энгельса.

Да, но это устаревший идеал, скажет современный «класс мыслителей», а мы живем в другом мире, и Арнольд ждет от нас практического совета. Не знаю, что ему сказать — как-нибудь обойдется. Что же касается мыслителей новой популяции, то им лучше всего выбросить из головы свою натруженную «духовность» вместе с культом абстракции, «типологизацией» и прочим избытком обратных связей, мешающим ходить, думать, любить.

К НОВОМУ ДОГМАТИЗМУ?

Теперь мы знаем, что на сексуальном уровне век науки имеет свои проблемы. Высший порыв интеллекта требует ломки всех канонов и норм, следовательно, и моральных «нельзя». Но это приводит к энергетическому кризису и заставляет с тоской вспоминать о былых запретах, делавших запретный плод таким сладким. Безвыходный круг! На помощь приходит полная какофония мышления, состоящая в шатании из одной крайности в другую. Мне уже приходилось излагать в печати закон, согласно которому из глубины чистого отрицания, то есть вошедшей в привычку ломки канонов и норм, образующей содержание всякого авангардизма, рождается нечто обратное — идеология возвращения к наглухо завинченной дисциплине прошлого, суровой позитивности отцов и дедов, к тому, что немцы называют Zucht. Не хочется повторять это в общей форме, приводить далекие от нас примеры, ссылаться на поднимающий голову во всем мире «новый консерватизм». Не лучше ли посмотреть, как совершается подобная трансформация, этот обратный переход из царства «вседозволенности» в царство «запретов» на примере А. Гулыги? Это и ближе, и забавнее.

Возвращение блудного сына в отчий дом происходит на почве классической русской литературы. Если бы А. Гулыга соблюдал третье правило Канта, выведенное им для «класса мыслителей», то есть был бы верен себе, то ему, конечно, следовало примкнуть к новаторам, которые предлагали сбросить Пушкина с «парохода современности». Ведь ничего более разного, несовместимого, чем умная простота великого поэта и ничтожные «головоломки», столь ценимые нашим автором, не может быть. В предисловии к своей биографии Канта А. Гулыга верно заметил: «У иного замысловатого автора разденешь фразу, освободишь от словесных хитросплетений, и перед тобой банальность, а то и вообще ничего нет»[41]. Это относится ко всякому умничанью — и философскому, и поэтическому.

Пушкин однажды сказал, что поэзия, прости господи, должна быть «глуповата». Здесь перед нами, разумеется, шутка, но за этой шуткой скрывается нечто серьезное — диалектическое переворачивание высокого и низкого, известное у древних под именем энантиодромии. «Глуповатость», или, точнее, простота, истинной поэзии бесконечно умнее словесных хитросплетений и прочих галантерейных изделий полукультуры. Вот чему нужно учить уже на школьной скамье, как учила этому школа Белинского, учила и выучила поколения не напоказ живущих, презирающих всякое «выдрющивание» подлинных личностей. Такими личностями и создана русская культура прошлого века.

А. Гулыга ничего не может сказать о простых, как все великое, созданиях русской классики, а если открывает уста и решается авторитетно высказать, наконец, нечто, требующее внимания, то получается либо общее место, давно известное, либо открытие ни с чем не сообразное. И все же тайная сила заставляет его (еще раз отвесив поклон своим «головоломкам») обратиться лицом к русской литературной традиции. Но что из всего этого выходит?

Перед нами А. Гулыга в качестве защитника классической русской литературы от радикального предложения одной учительницы сократить изучение всех этих устаревших Онегиных, Печориных, Фамусовых и прочих[42]. Профессор без труда доказывает, что у слишком гордой своим современным образом мысли учительницы «не хватает ценностного подхода к своему предмету», другими словами, она не любит литературу, которую преподает. Бóльшая часть статьи заполнена примерами того, как сам А. Гулыга любит русскую литературу. Так, например, еще будучи школьником, он участвовал в «пушкинском кружке» таких же молодых интеллектуалов, как он сам. После Пушкина изучали Некрасова, потом Алексанра Блока. В связи с известным стихотворением Блока «Девушка пела в церковном хоре» А. Гулыга проявил особую любознательность. «Какая девушка? — стал я допытываться у учительницы.— О чем идет речь в этом стихотворении? Что говорит оно нам сегодня?» Татьяна Николаевна послала меня в Третьяковскую галерею: пойди и найди там портрет, более всего соответствующий духу блоковского стихотворения. Я долго бродил по залам музея, вглядываясь в женские лики. Вдруг меня осенило: «Девушка, освещенная солнцем». Учительница не стала возражать» [43].

Почему она не стала возражать, легко себе представить. Какая связь между девушкой, певшей в церковном хоре, Александра Блока и девушкой,

освещенной солнцем, Валентина Серова? Ровно никакой — на известной серовской картине совсем другое настроение, другой женский образ. Вот учительница и решила, что молодой человек настойчиво хочет доказать свою интеллектуальность. Тратить время на объяснение картин и стихотворений в таких случаях бесполезно. А может быть, она просто хотела поскорее отделаться от слишком разговорчивого ученика, неизвестно почему привязавшегося к этой девушке, которая к тому же занималась таким несовременным и малопоучительным делом — пела в церковном хоре.

Еще выше по уровню понимания русской литературы статья А. Гулыги «Воспитание Пушкиным». Центральное место в ней занимает глава «Жизнь — это долг...», общедоступное изложение теории «категорического императива» Канта. «Имя Канта,— сообщает автор,— упомянуто в «Евгении Онегине» не случайно» [44]. Разумеется, не случайно, ибо в истинно художественном произведении не бывает ничего случайного. Но комментатор творчества Пушкина забывает сказать, что имя Канта упомянуто в «Евгении Онегине» на предмет характеристики Ленского. Именно Ленский был «поклонник Канта и поэт». А. Гулыга делает из этой немецко-идеальной черты несчастного поэта, которого Пушкин рисует с оттенком легкой иронии, мораль всей русской литературы, хотя оговаривается, что «кенигсбергский мыслитель» не был источником «этической концепции Пушкина». Еще бы! Хотя бы это А. Гулыга оставляет в покое, не пытаясь переиначить.

Впрочем, если не сам Пушкин, то во всяком случае его Татьяна оказывается ученицей Канта и воплощением кантовской идеи долга. В ней, по словам А. Гулыги, выражается торжество «ноуменального характера» над «эмпирическим», увлекающим человека в сторону от его подлинной личности. Эмпирический характер Татьяны нашептывал ей желание завести любовную связь с Онегиным, однако ее ноуменальный характер напоминал о «запретах», и она осталась верна своему «толстому генералу». Подумать только — еще недавно А. Гулыга искал рациональное зерно в сексуальной революции, «ломке традиционных половых отношений», «стремлении женщины к равному сексуальному партнерству»! И вдруг... Теперь он твердо стоит за охрану патриархальной семьи от всяких женских слабостей.

Соблюдение долга решительно отличает Татьяну Ларину от героини романа Толстого Анны Карениной. «А что, если бы Татьяна ответила «да»? — спрашивает А. Гулыга.— Другой великий писатель «проиграл» такой вариант и привел героиню под колеса поезда. Анна Каренина — это та же Татьяна Ларина, только нарушившая долг. Они сходятся в своей бескомпромиссности. Толстой представил нам все смягчающие обстоятельства, мы любим Анну, жалеем ее, готовы оправдать ее. Тем не менее мы понимаем: для русской женщины того времени другой путь, кроме пути Татьяны, был заказан. Путь «русских женщин» воспет Некрасовым. Это бескомпромиссное служение долгу и добру» [45].

Вот уж, действительно, вымазал дегтем ворота Анны Карениной! Не зря А. Гулыга вывел мораль из запретов, и недаром он еще во времена «Общества воинствующих безбожников» увлекался девушкой, певшей в церковном хоре. Жалко Анну Каренину, однако долгу, добру она не служила. Вот если бы осталась верна своему чинодралу — тогда другое дело, это по Иммануилу Канту.

Здесь наш моралист далеко превосходит в своем аскетизме Льва Толстого. Мораль А. Гулыги даже какая-то не христианская, а ветхозаветная, иудейская, и если бы к нему привели нарушительницу супружеского долга, он, чего доброго, приказал бы побить ее камнями. А между тем Толстым ясно сказано, и даже на церковно-славянском языке,— не людское это дело судить Анну за ее поступок: «Мне отмщение, и Аз воздам».

А. Гулыга превращает трагические образы русской литературы в нравоучительные картинки из немецкой хрестоматии для детей. Я подчеркиваю — «немецкой» не потому, что дурно отношусь к немцам (такие идеи далеки от меня, как черная дыра в мировом пространстве), а потому, что, заполнив множество печатных страниц переложением современной немецкой учености, А. Гулыга должен укрепить свои позиции с другой стороны общими фразами о родине, предках, семье и русской литературе.

Если применить к нашему подвижному автору его собственную рекомендацию и «раздеть» эти замысловатые фразы, то останется банальность, довольно страшная. Татьяна своею верностью и Анна своим нарушением супружеского долга доказали, как дважды два четыре, что правда-то все же была на стороне «толстого генерала» и Алексея Александровича Каренина. Вот что остается, как только мы расстаемся с учеными прикрасами, маскирующими весьма приземленные выводы нашего автора. А ежели так, то за что боролись, или «жимши, жимши и дожимши», по выражению бабки, что ездила за водой-сентукой. Нет, право, занимались бы лучше своими «интеллектуальными головоломками»; к Пушкину и Толстому эти методы комментирования, подгоняющие их живые создания под какую-нибудь абстрактную идею, пусть это будет даже кантовская идея нравственного долга, не применимы.

Что он толкует о долге русской женщины? «Для русской женщины того времени другой путь, кроме пути Татьяны, был заказан». Значит, Анна уже не русская женщина? Сохранить верность мужу, чиновнику или генералу — в этом «бескомпромиссное служение долгу и добру»? Вот уж действительно — «жимши, жимши и дожимши».

Чтобы немного загладить свой поворот к морали Каренина, А. Гулыга приводит в назидание героине Толстого образец «русских женщин» Некрасова. Они не нарушили супружеского долга, как не нарушила его Татьяна. Но, позвольте, ведь «русские женщины» Некрасова были женами декабристов и, соблюдая свой долг перед ними, поддерживали их в нарушении формального долга по отношению к царю. Что же касается князя и генерала, за которого согласилась выйти бедная Таня в состоянии полного безразличия, когда ей открылось, что она не может стать подругой жизни самого глубокого человека, встреченного ею на своем пути, то заслуженный воин, ласкаемый двором, имел основания поднимать нос и плечи выше всех, но декабристом он не был. А может быть, все-таки был? В таком случае, выйдя за прогрессивного, хотя и толстого генерала, Татьяна просто выбрала себе лучшего жениха *. Тут и трагедии никакой нет. Если же все это так, как у Пушкина,

* В черновиках седьмой главы «Евгения Онегина» генерал был и «старым», и «пожилым», и «степенным». В общем, его женитьба на Татьяне — это литературная версия «неравного брака», покупка молодой девушки на ярмарке невест. В черновиках восьмой главы генерал («заслуженный генерал» рядом с «сенатором» и «откупщиком») выступает в общей процессии тех,

и Татьяна вышла за нелюбимого в сознании своей несчастной доли, при чем здесь декабризм? Какую роль могла сыграть эта подробность в строгой архитектонике великого произведения?

Но А. Гулыга не думает, что муж Татьяны был декабристом. Он проводит прямую параллель между толстым генералом и Карениным. Что же касается последнего, то при всех добродетельных склонностях почтенного сановника еще никто не подозревал его в сочувствии народовольцам. И все же А. Гулыга хочет соединить долг супружеской верности по отношению к этому царскому бюрократу с долгом перед революцией. Не слишком ли много для одной женщины?

Между двумя выражениями «ноуменального характера» может и должен возникнуть резкий конфликт. Вера Фигнер, знаменитая шлиссельбургская узница, ушла от своего мужа, крупного судебного чиновника — что же, она уже не русская женщина? Многие благородные женщины уходили от своих мужей — военных и штатских чиновников царского государства, помещиков и капиталистов, чтобы отдаться служению народной революции, живя при этом в гражданском браке, обвенчанные «вокруг ракитового куста» со своими товарищами по борьбе (в чем обвиняли и первых христиан). Все это вы теперь хотите вычеркнуть из русской истории во имя «категорического императива», повелевающего сохранение «сложившегося брака»?

Когда А. Гулыга старается примирить свой домострой с революционной нравственностью «русских женщин» Некрасова, он создает немыслимую какофонию. Впрочем, кантовское понятие долга само по себе настолько формально и так мало говорит о том, что нужно делать (иногда даже вопреки формальным предписаниям морали), что казуистика здесь неизбежна. Двусмысленность кантовской морали была замечена уже его современниками, среди которых такие умы, как Гёте и Гегель.

А. Гулыга, видимо, решил принести себя в жертву, чтобы доказать несовместимость метода «типологизации» (то есть превращения живых человеческих образов в аллегории какой-нибудь абстрактной идеи) с русской литературной традицией. Он не понял ни Анну Каренину, ни Татьяну Ларину, хотя учит читателей «Литературной газеты», как понимать литературу. В самом деле, если Татьяна отказала Онегину в его любовных домогательствах только для того, чтобы не нарушить святость брака, то прав был Белинский 40-х годов, когда не соглашался с ее покорностью.

Что может быть святого в том, что молодую девушку продали потрепанному мужчине, занимающему видное общественное положение? В споре с Мариной Цветаевой, которая неплохо сказала, что Татьяне пришлось выбирать «между полнотой страдания и пустотой счастья», А. Гулыга утешает нас идиллической картиной будущего. Татьяна могла бы народить своему генералу детей и была бы счастлива. Нет уж, извините, счастливая генеральша из нее не вышла и не могла бы выйти при самых лучших пред-

---

что «понял голос строгой необходимости земной» и прожил почтенную жизнь в отличие от лишнего человека Евгения Онегина, на чьей стороне, впрочем, симпатия поэта. P.S. Я не стану разбирать другую версию обвинительного акта против Анны Карениной, опубликованную А. Гулыгой позднее [46]. Здесь уже Анне приписывается нарушение «долга материнства». Скажу кратко, что советский суд не поддержал бы иск о лишении ее материнских прав.

положениях автора статьи «Пол и культура» насчет способностей «толстого генерала». Пушкин поставил свою героиню в другую моральную перспективу, и то, что фантазия поэта и наша собственная допускает по отношению к Ленскому или Ольге, она не может допустить по отношению к Татьяне. А. Гулыга сам смешивает здесь «ноуменальный характер» с «эмпирическим». Татьяна могла терпеть, но никогда не могла бы изжить свое несчастье, ибо оно тоже было «ноуменально», выражаясь высоким и философским стилем.

Почему же она не позволила себе отдаться любви к Онегину и выбрала подчинение браку? Вовсе не потому, что ее внутреннее решение связывала внешняя сила, принудительная по отношению к нравственной свободе личности. Эта женщина не остановилась бы перед самым смелым поведением, если бы в нем был выход, оправданный своим содержанием. Однако не забывайте, что Татьяна поняла натуру или, если хотите, историческое место Онегина. Она познакомилась с его избранной библиотекой, и это было для нее «исповедью сына века». Она узнала, что этот человек, быть может, не только в пределах ее личного опыта, но и в истории ее народа и человечества — один из самых глубоких и в то же время самых несчастных людей, ибо, все понимая и не имея никаких иллюзий, он не имеет и возможности действовать, не является носителем какой-нибудь положительной силы.

Невозможность личного счастья с таким человеком, как Онегин, очевидна — на разочаровании во всем личное счастье не построишь. Любовь между мужчиной и женщиной предполагает наличие общего положительного идеала, хотя бы мелкого. У Онегина мелких идеалов нет, а то чувство, которое так захватило его при виде новой Татьяны, сочетающей в себе достоинство простоты и развития, безнадежно. Ибо такой идеал не может быть делом личного благоустройства двух любовников. Как они станут жить, где, в какой среде? Нет, лучше прямое несчастье, чем возможность унизить этот идеал. И героизм Татьяны не в том, что она осталась верной своему генералу, а в том, что она в минуту человеческой слабости Онегина остановила его, напомнив ему почти без слов, что с такими сердцем и умом, как у него, нельзя принять промежуточное решение, «эмпирическое», а не безусловное, «ноуменальное», по кантианской терминологии нашего комментатора.

А. Гулыга назидательно объясняет читателю, что Анна Каренина, нарушив супружеский долг, должна была лечь на рельсы — рассуждение чеховского фон Корена. Между тем это все равно, что упрекать Сократа за то, что он не нашел общего языка с афинской демократией его времени и должен был выпить чашу с ядом. Такие безвыходные положения «ноуменальны» и в своем трагическом завершении рождают именно положительный идеал, овладевающий миром и заново оживляющий его. Недаром трагическая ситуация Онегина и Татьяны, двух предназначенных друг для друга страдальцев, разведенных объективной силой нравственно-исторических условий, послужила исходным пунктом для столь важной в развитии русской революционной мысли прошлого века темы «лишнего человека», осужденного большинством демократических писателей, но не оставшегося без справедливой защиты. Вспомните воззрение Герцена.

Возвращаясь к великим женщинам русской литературы, более сильным в требовании положительного идеала жизни, более последовательным в поисках полного и безусловного решения ее противоречий, чем мужчины (ибо таково преимущество угнетенных), нужно сказать, что Татьяна у Пушкина и Анна у Толстого вовсе не так далеки друг от друга. Анна Каренина также героиня, она героиня полной и безусловной любви. Надеюсь, что и в любви, не только в отказе от нее, может проявляться высокий характер, не знающий примирения с тем, что чуждо внутренней свободе личности. Потому и гибнет Анна, что ее любовь «ноуменальна». Наплывы «эмпирии» для нее такое же крушение мира, как для Отелло мнимая очевидность измены его любимой Дездемоны. Но и Татьяна легла на рельсы, как вы не понимаете этого?

Разница между трагическими сюжетами Пушкина и Толстого, разница, выступающая у обоих гениальных писателей с полной исторической достоверностью, состоит в том, что перед критической мыслью Онегина была еще грозная, как стена, сила традиционного мира, а в эпоху героев романа Толстого эта стена уже осела и покосилась, утратила окружавшее ее сияние единственной опоры жизни за неимением ничего лучшего. Право «толстого генерала» как представителя господствующего миропорядка было еще не исчерпано до конца, по крайней мере в глазах большинства людей, а в образе Каренина оно уже призрачно, и если бы Анна объявила, что будет век ему верна, это могло бы свидетельствовать только о ее душевной нетребовательности. Зато и Вронский уже не Онегин.

«Анна Каренина» — удивительно реальный рассказ о том, что либерально-анархическое решение женского вопроса, адюльтер или «свободная» любовь не есть действительное, «ноуменальное» решение его. Любовь Анны — не нарушение долга, как пишет А. Гулыга, это, напротив, героическое требование чистоты истинного чувства, освобожденного от грязи казенной и либеральной морали, das Sollen во всей полноте его философского смысла. Вот что ведет Анну Каренину на Голгофу. Толстой всем своим великим художественным даром, не говоря уже об эпиграфе к его роману, начисто запретил А. Гулыге вмешиваться в это дело со своими моральными сентенциями.

Если бы у нашего моралиста не было выдающейся способности к «игровому поведению», создающему во всем, за что бы он ни принимался, невозможные какофонии, ему трудно было бы совместить оправдание сексуальной революции с осуждением Анны Карениной. Но А. Гулыга, вопреки завещанию Канта для «класса мыслителей», никогда не бывает верен себе. Он неустанно проповедует нарушение всех «канонов» и «норм» во имя новаторства в стиле западных корифеев этого дела, однако на последнем этапе начинает все чаще оглядываться назад в чаянии возможного возвращения к «запретам» времен Котошихина. Что бы это значило?

В забавной попытке как-нибудь оправдать свою подвижность А. Гулыга объявляет, что, в сущности, сама Татьяна Ларина не только следовала «запретам», но и стремилась нарушить «каноны». Не удивляйтесь! «Каноны» расхожей великосветской морали,— пишет А. Гулыга,— разрешали завести любовника, а именно от этого Татьяна отказывается» [47]. Итак, запреты можно примирить с их нарушением, например, вы отказываетесь воровать и тем нарушаете расхожую мораль воров. А. Гулыга, видимо, хочет

объяснить, что, отказавшись иметь любовника, Татьяна совершила сексуальную революцию.

Но оставим эту софистику. Суть дела в том, что фразы нашего автора нельзя «раздеть». Если снять с них все их уборы — типологизации, шифры, амбивалентности, неоднозначности, реализованные метафоры и все прочие словесные ухищрения, откроется род стриптиза. Полное оголение, может быть, еще впереди, но и так ясно, что предлагаемое А. Гулыгой «воспитание Пушкиным» есть, в сущности, «воспитание Карениным». К сожалению, Анна жила в другую эпоху, до установления полного «века науки», до полной победы интеллекта, и не могла обратиться к сексологу. Он указал бы ей новейшее средство решения конфликта с мужем, и Вронскому пришлось бы, как Арнольду, читать порнографические романы.

Тема русской литературы переплетается у А. Гулыги с темой морали, но, боже мой, как странно он понимает мораль! После всех выворачиваний наизнанку общих мест по моде «века науки», они возвращаются в самом банальном виде. Не Пушкин, не Толстой, а горьковский мещанин Бессеменов — вот кто является настоящим учителем морали с точки зрения этики «запретов», дополняемой правом и даже обязанностью нарушения канонов для избранного меньшинства.

«Мораль опирается на право,— пишет А. Гулыга,— за ним стоит принудительная санкция государства. Прочное право — твердая мораль, шатается право — исчезает нравственность» [48]. Мораль, опирающаяся на право и государство,— ведь это даже не буржуазная мораль, это мораль казенная. Непонятно, что вычитал у Канта его горячий последователь. Любой философский ребенок мог бы ему сказать, что для Канта «легальность», то есть государство с его санкциями, и «моральность» строго различны — в этом и состояло передовое для своего времени значение кантовской морали. Да и без Канта всякому понятно, что моральное осуждение не предполагает статью уголовного кодекса. Исторический закон, выведенный А. Гулыгой — «шатается право — исчезает нравственность»,— также лишен всякого основания. Исторические факты не подтверждают его. В последние века Римской империи право сильно шаталось, между тем именно в это время возникли многие важные идеи нравственности.

Если мораль опирается на право и санкции государства, то обязан ли я по моральным соображениям разделить мой кусок хлеба с голодным? Из права это не вытекает. Тем не менее А. Гулыга объяснил на страницах «Литературной газеты», что голодный может нарушить право собственности на чужой кусок хлеба, это допустимо. «Существует старая заповедь: не укради. И возражение: а если я умираю с голоду, а рядом лежит хотя и чужой, но никому не нужный кусок хлеба, неужели и тогда — «не укради»? Этот софизм решен давно: возьми чужой хлеб, только не называй свой поступок моральным. Мораль есть мораль, а воровство есть воровство, в определениях следует быть точным» [49]. И А. Гулыга прибавляет, что когда знаешь название своего поступка, труднее идти на компромисс.

Какая, однако, моральная глубина! А если собственник ненужного куска хлеба захочет обратиться к санкции государства, чтобы преследовать вора, не восстанет ли мораль против права на стороне голодного? А если собственник простит голодного, не будет ли это означать, что мораль есть

нечто отличное от права, более широкое, более человечное? Если, наконец, голодные имеют право на хлеб сытых, не значит ли это, что право юридическое покоится в последнем счете на праве моральном, историческом? А вы говорите: кради, но сознавай себя вором. Почему же нельзя применить тот же малый категорический императив к поступку Анны Карениной? Существует заповедь «не прелюбо сотвори». Анна Каренина нарушила эту заповедь, но зачем ложиться на рельсы? Если она была голодной в том смысле, который излагает А. Гулыга в статье «Пол и культура», и если рядом лежал хотя и чужой, но никому не нужный кусок хлеба, почему бы ей не воспользоваться им? Не следовало только считать свой поступок моральным. Мораль есть мораль, а разврат есть разврат. Прелюбодействуй, но ходи на исповедь! А. Гулыга совершенно запутался в трех соснах, и, кажется, его западная либеральная «умственность» начинает превращаться в патриархальный суп с грибами.

Впрочем, может быть, здесь есть что-то хорошее? В самом деле, возвращение на родину, «любовь к родному пепелищу, любовь к отеческим гробам», тетка Дарья из повести «Прощание с Матёрой», уважение к прошлому, Пушкин тоже мыслитель, не только Брехт. Все это можно прочесть у А. Гулыги, и все это призвано уравновесить обращение к опыту тех стран, где уже проверяют профессиональную пригодность ученого его способностью понимать «современное искусство».

Но, увы, когда блудный сын, покинув свои разряженные в пух и прах «интеллектуальные головоломки», возвращается домой, он приносит сюда всю свою амбивалентность, свои иносказания и шифры. «Уникальность русской классики,— пишет А. Гулыга,— состоит, на мой взгляд, в утверждении положительного нравственного начала. Любое подлинное художественное произведение так или иначе способствует выявлению добра в человеке. Русские писатели XIX века умели делать это прямо, без обиняков, «в лоб», не впадая при этом в дидактику, оставаясь при этом (а может быть, благодаря этому?) великими реалистами»[50].

Явное «иносказание»! Чтобы понять второй смысл, заложенный здесь по закону «типологизации», нужно вспомнить, что в течение десятилетий русская классика толковалась у нас в науке и школе как «критический реализм», по известной формуле Горького. Правда, не все принимали этот обязательный или почти обязательный термин. Пишущий эти строки, например, ни разу в жизни не употребил формулу Горького, и так же, по крайней мере в большинстве случаев, поступали мои друзья по литературному направлению 30-х годов. Помнится, что Андрей Платонов, также примыкавший к этому направлению, написал однажды статью о Пушкине, в которой была проведена совершенно верная мысль, согласно которой искусство нашего великого поэта является выражением положительного начала в самом высоком смысле этого слова и не может быть сведено к идее критического разоблачения действительности, как это старались показать многие литературоведы тех времен, упрощавшие себе таким образом задачу своего ученого ремесла. Само собой разумеется, что меня радуют высказанные ныне сомнения в безусловной применимости термина «критический реализм» ко всем выдающимся произведениям художественной литературы (поскольку они выражают свободное духовное творчество их времени) и желание подчеркнуть громад-

ную роль положительного, нравственного и эстетического начала в русской классике *.

Своим иносказанием А. Гулыга хочет выразить готовность присоединиться к современному оправданию «положительных начал» прежней русской истории, к пересмотру тех умственных схем, посредством которых наследие нашей классики, как, впрочем, и всей мировой культуры, старались примирить с голой абстракцией неглубокого или, если угодно, догматического марксизма. Но ко всему сказанному нужно сделать два замечания. Во-первых, вполне ли достоверны новые иносказания А. Гулыги, поскольку все это для него только очередная «интеллектуальная головоломка», оправданная модернистскими теориями, не имеющими ничего общего с классической русской традицией? Особенно ложным, не соответствующим тому, что есть, кажется мне это «в лоб». В русской классической литературе нет ничего сказанного «в лоб». И вообще «в лоб» говорятся только эфемерные однодневные программки, состряпанные по принципу «типологизации» и лишенные всякой художественной полноты. То, что кажется сказанным «в лоб», даже у Некрасова так богато конкретным жизненным содержанием, так непросто. Во-вторых, что такое «положительное нравственное начало»? Что здесь имеется в виду? Нужно все-таки *различать,* а не *смешивать.* Если вас привлекает лампадное масло Бессеменова или мораль Каренина, то Пушкин не имеет к этому никакого отношения. Он не был моралистом и никогда не высказывал нравоучений в смысле «запретов» или даже в духе кантовской теории долга.

Читая такие фразы, как «выявление добра в человеке», вы понимаете, что их мог написать и публицист «Биржевых ведомостей». Нужно знать, что имеется в виду, когда говорят о добре. Добро народовольцев и добро Николая Федорова не одно и то же, они даже противоположны. Не потому, что у каждого свое добро, а потому, что в поисках единого и нераздельного добра наша обязанность различать и отслаивать от главного потока все побочные ветви, уходящие в сторону или ведущие в тупик. Если под именем добра понимать движение к морали коммунистической, идеал которой Арсений Гулыга упоминает в своей статье, то, например, возвращение к «положительным началам» в смысле Каткова, Суворина, участников сборника «Вехи» и вообще всей предоктябрьской буржуазной идеологии (с ее отрицанием культуры Белинского, Чернышевского, Плеханова) было бы только мечтой о реставрации Бурбонов. Словом, надо определить наше понимание «положительных нравственных начал», чтобы из этого не получилась декадентская игра в предков, хорошо известная на Западе и не имеющая никакого отношения к интересам тетки Дарьи.

Некоторой попыткой устранения какофонии между авангардизмом «века науки» и любовью к отеческим гробам является деление нравственности на два этажа. В этом делении нетрудно узнать общую иерархическую идею А. Гулыги. «Формы самой жизни» и «головоломки», «запреты» и «сексуальная революция», не только «рядоположны», но и возвышаются

* Впрочем, каждое подлинное произведение литературы, а следовательно, и литературная классика прошлого века содержит в себе определенную критическую позицию, и в этих границах — без односторонних преувеличений — можно сказать, что мысль Горького справедлива.

одно над другим согласно уровню развития интеллекта. В первом этаже расположено то, что относится к предкам, простые законы права и нравственности: «не укради», «не прелюбо сотвори». А. Гулыга, конечно, не утверждает, что Татьяна Ларина — корова, но все же путь Татьяны, которую он так расхваливает, это, с его точки зрения, «арифметика морали». Здесь внизу вместе с Татьяной располагается, очевидно, и тетка Дарья. На втором этаже уже нечто другое, здесь человечество в настоящее время «решает задачи из высшей математики». Но здесь также выплясывать шейк не следует — может рухнуть все здание. А. Гулыга заверяет, что хотя со второго этажа видно дальше, забывать об арифметике пушкинской Татьяны нельзя. «Вседозволенность» не дозволена даже в обществе высших интеллектов, помещающихся на втором этаже,— это было бы «хуже, чем рельсы Карениной» [51].

Но что же там делается, на втором этаже? Нельзя ли хоть одним глазком заглянуть в это царство высшего интеллекта? Такая возможность есть. А. Гулыга открывает нам ее в своем «философском театре». Здесь «высшая математика» морали сливается с «образами-понятиями» современного искусства, а это последнее — в свою очередь с философией. Путеводителем в мир полного абсолюта является для А. Гулыги Сократ или, точнее, Э. Радзинский, автор пьесы «Беседы с Сократом». Комментарий к этой пьесе ведет читателя на второй этаж здания морали.

СОКРАТ

Согласно философскому комментарию А. Гулыги, в начале пьесы ее главное действующее лицо — греческий мыслитель конца V века до н. э., «рационалист, все проверяющий разумом». Зло от невежества, думает он, а благо от просвещения. Из этой позиции странным образом выводится необходимость смерти Сократа как блага, которое должно сообщить бессмертие его идеям. Все это, уверяет исследователь, находится «в строгом соответствии с историческими источниками» [52].

На этом, однако, Сократ остановиться не мог. Во втором акте, если верить тому же комментарию, выясняется, что «одного просвещения мало, одних знаний недостаточно», нужны еще чувство, любовь, правосознание, словом, мораль. Под влиянием сделанного открытия рационализм Сократа рушится. Согласно внутренней логике его философии афинскому мудрецу предстоит сделать следующий шаг, но здесь возникает тема предательства и выступает зловещий образ Первого ученика. Сократ был новатор, «неправильность» его взглядов с точки зрения господствующего строя древних Афин «состояла в их новизне». К несчастью, Первый ученик изменил принципу новаторства. Он старательно записывал слова учителя вопреки его собственной воле. «Ибо Сократ считает, что слово живет недолго: люди меняются, обстоятельства тоже, верное вчера сегодня ошибочно, надо все проверять, во всем сомневаться. А этому ученику все ясно раз и навсегда» [53].

Собственно говоря, и до появления на сцене Сократа мы уже сидели в театре, и притом философском. Один и тот же драматический конфликт проходит через все сочинения А. Гулыги, но теперь список действующих лиц

растет: наука против чувственной конкретности, типологизация против типологии, интеллект против коровы, «класс мыслителей» в лице самого А. Гулыги против Гегеля, Сократ против Первого ученика, новатор против догматика. Наступает развязка. Первый ученик требует смерти Сократа согласно его учению: «Если казнь не состоится, он сам убьет Сократа и дальше во имя идей Сократа будет убивать и убивать, распинаясь в высоких идеалах. «Как много крови вокруг добра»,— это говорит умирающий Сократ по поводу начинаний Первого ученика. Догматизм оборачивается предательством и преступлением — таков итог» [54].

Мы знаем теперь, почему так много крови вокруг добра. Я не берусь разбирать пьесу Э. Радзинского, постановку А. Гончарова и его сценическую конструкцию — нечто среднее между огромной лестницей и амфитеатром — «символ всемирной истории, по ступеням которой проходит бессмертный Сократ». Замечу только, что созданный А. Гулыгой (в качестве «соавтора») зловещий образ Первого ученика может соперничать с фигурой Великого Инквизитора. Но преимущество все же на стороне Достоевского.

Дело в том, что у последнего именно Инквизитор, а не Христос является носителем житейского принципа условности истины, приспособления к тому, что обстоятельства меняются, и верное вчера, сегодня ошибочно, что слово, логос — ничто перед фактом. У Достоевского этот человек — циник, термидорианец христианской революции, жаждущий авторитарной власти, словом, образ, имеющий некоторую реальность в истории. Что же касается А. Гулыги, то он, кажется, хочет толкнуть на сцену старую обывательскую идею, согласно которой кровь вокруг добра происходит от слишком большой убежденности в истине. Поэтому трагедия идеи, которой грозит опасность попасть в грязные руки, превращается у него в нравоучительную историю о том, что не следует увлекаться идеей, потому что сегодня верно одно, а завтра другое. Придерживаясь какой-нибудь одной последовательной теории, легко стать «рационалистом», догматиком, откуда и пролитие крови. Важнее любовь как «сопричастность близким» и другие добродетели частной жизни.

Итак, «философский театр» несет своим зрителям еще один вариант разочарования в единстве истины и стремлении к общественной цели. Спасение от крови — двусмысленность, многосмысленность, сомнение во всем, «игровое поведение». Что-то знакомое! Где мы с вами, читатель, уже встречали эти глубокие идеи? Кажется, в разочарованной либеральной и анархо-декадентской литературе печального десятилетия между 1907 и 1917 годами. Да, все это уже было... Было, но прошло. И это тоже пройдет.

Мы видим теперь, что совершается на втором этаже здания морали, в чем тайна ее «высшей математики». Хотя А. Гулыга заверил читателей «Литературной газеты» в том, что речь идет о решении вопросов коммунистической морали, на самом деле он говорит о морали частного лица, разочарованного в общественных невзгодах, связанных с осуществлением великих идей. К этому сводится, в сущности, его иносказание.

На первый план снова выступает ломка «канонов» и «догм», но теперь речь идет уже не о патриархальных запретах, которые после сексуальной революции (заключающей в себе, как мы уже знаем, рациональное зерно), должны быть восстановлены, чтобы не обрушился второй этаж. Речь идет о ломке «канонов», представленных догматиками передовых учений. В этой

ломке, наконец, сливаются два начала — авангардизм века и возвращение к предкам.

Испытав на своей шкуре усердие Первых учеников, я, разумеется, не стану их защищать, но не желал бы его продолжения в виде реставрации общественной психологии мещанина Бессеменова.

Мне сдается, такая потребность лежать
То пред тем, то пред этим на брюхе
На вчерашнем основана духе!

Готов согласиться с А. Гулыгой в том, что борьба за осуществление самой высокой идеи может превратиться в нечто противоположное, в фанатизм, требующий крови. Но значит ли это, что кровь вокруг добра льется по вине людей, убежденных в необходимости его осуществления? Разве прагматики, не верящие ни в сон, ни в чох, менее расположены к пролитию крови, чем люди слишком последовательные в осуществлении своих идеальных целей, и разве между Первыми учениками больше честных догматиков, чем беспринципных властолюбцев?

Кровь льется не вокруг добра, а вокруг зла. Если бывают такие обстоятельства, что сам кроткий Алеша Карамазов пишет резолюцию: «Расстрелять!», то есть все же разница между этим актом справедливого насилия и теми ненужными жестокостями, которые оплакивает Сократ «философского театра». Кровь льется вокруг добра потому, что зло зверски сопротивляется ему, или потому, что в реальных условиях исторической жизни добро еще не в силах вполне отделиться от своей противоположности и ее метастазов. Христианство — теория любви к ближнему, а между тем сколько крови было пролито его Первыми учениками во имя утверждения этой теории. Но потому ли, что эти Первые ученики были слишком последовательны с точки зрения их теории или, наоборот, потому, что они были непоследовательны и склонны обменять свою идею на более действенные средства подчинения ближних, чем любовь?

Нет такой благородной идеи, которая может быть гарантирована от извращения и порчи на практике, ибо при всей ее возможной ценности любая идея не обладает абсолютной властью над поведением людей ни в хорошем, ни в плохом. К счастью или к несчастью, они не являются простыми марионетками каких-нибудь теорий — верных или ошибочных, последовательных или уклончивых, догматических или скептических, как Татьяна Ларина не является марионеткой идеи долга. Они принадлежат своей объективной исторической стихии, принадлежат ей прежде всего. Поэтому осуществление лучших идей совершается в условиях практических противоречий, растущих на почве реальной истории, особенно когда движение захватывает миллионы в самых глубоких углах земного шара.

А. Гулыга осуждает Сократа первого акта комментируемой им пьесы как просветителя, склонного придавать слишком большое прогрессивное значение теории, знанию. Ну, а наш комментатор «философского театра», приписывая теоретической последовательности вину за лицемерие и жестокий догматизм Первых учеников, не становится ли он чем-то вроде *просветителя наоборот*? Впрочем, сами просветители часто сомневались в полезности широкого распространения своих идей, и тот, кто хочет возложить ответственность

за бедствия человеческого рода на фанатиков истины и добра, повторяет в более жидком виде скептические мотивы эпохи Просвещения.

Ходячей схемой этой эпохи была противоположность избранной части общества, людей просвещенных, «философов» — и темной массы, склонной к нетерпимости и возбуждаемой тиранами. Двадцатый век, эпоха заката буржуазной идеологии, произвел в этой старой схеме некоторые существенные сдвиги. Просвещенный философ превратился в агрессивного новатора, ломающего традиционные каноны истины, добра и красоты во имя творческого безумия, на долю массового человека остались «рационализм», «конформизм», вера в единство истины и ненависть к передовому меньшинству. Жертвенная история Сократа, рассказанная А. Гулыгой, является тысяча первой аллегорией, изображающей эту схему в лицах и всегда одинаковой, идет ли речь о Сократе или Модильяни: новатор погибает в столкновении с коровьим сознанием большинства и догматизмом Первых учеников.

Не знаю, начитался ли А. Гулыга новейших теоретиков научного знания типа Фаейрабенда или просто уловил модные веяния, но в развитии науки он видит тот же конфликт между догмой и творческой дерзостью разрушителей систем. Авангардизм имеет свою пятую колонну в науке. «Испокон веку,— пишет А. Гулыга,— ее представители делятся на две категории: ученые-творцы, разрушители старых систем, и ученые-«эрудиты», вобравшие в себя школьную премудрость, подчас просто оболтусы, бдительно стоящие на страже устоев и авторитетов» [55].

Соблазнительная, льстящая графоманам, изобретателям perpetuum mobile и всем невежественным Смердяковым науки, но совсем не доказанная обратная теорема! Бывает, конечно, что оболтусы стоят на страже устоев, но гораздо чаще сами они «тащат наразохват» идейное добро, накопленное предшествующими поколениями. Так, в середине прошлого века оболтусы топтали старые классические системы философии во имя вульгарного материализма и позитивизма, а в конце того же столетия другие оболтусы занялись активным разрушением материалистической основы естествознания. Что касается «ученых-творцов», то считать их принципиальными «разрушителями» по меньшей мере односторонне.

Наиболее популярным примером ломки старых систем является знаменитый «коперниковский переворот». Однако и в данном случае дело обстоит не так просто. Известный историк науки Т. Кун в сочинении, специально посвященном этому перевороту, пишет: «В целом De revolutionibus оставалось почти целиком в пределах старой астрономической и космологической традиции; но в этой общей классической рамке можно было найти некоторые немногочисленные новшества, которые изменили направление научной мысли в *сторону, непредвиденную их автором*». По этому поводу Кун замечает, что произведение, делающее революцию в науке, обычно является кульминацией прежней традиции, будучи в то же время источником новой. Должен признать, что этот отрывок я взял не у самого Куна, а из третьего тома монументальной «Истории греческой философии» Гатри, где он приведен для характеристики революционной роли Сократа, который вовсе не был бунтарем в духе А. Гулыги и сохранил тесную связь с традицией.

Особенно ложна антитеза эрудитов-оболтусов и творцов-разрушителей применительно к истории общественных наук, где наш автор выступает в

роли гроссмейстера. Тонкая маэстрия его исторического анализа сталкивается с грубостью фактов и не выдерживает этого испытания. В России, например, уже в восьмидесятых годах прошлого века начался крестовый поход эрудитов-оболтусов против системы общественных идей революционной демократии, наследия Белинского и Чернышевского. Эти сатурналии разрушителей достигли своего апогея в нашем веке — в таких изданиях, как «Вехи», и в целой литературе реакционно-декадентского направления. Правда, оболтусы прежних времен были «темные люди», невежественные и ненавидящие все новое, а оболтусы двадцатого века — те же «темные люди», считающие себя новаторами и «учеными творцами», щеголяющие модным образованием, иногда даже талантливые.

В наши дни дипломированный оболтус-разрушитель становится символической фигурой времени. Он проповедник вечной ломки канонов во всем, от модернизма в искусстве до сексуальной революции. Правда, его «левизна» время от времени нарушается возвращением к самой правой идеологии палки и прадедовской патриархальности. Но здесь уже ничего поправить нельзя, ибо таков фатальный жизненный цикл современного оболтуса-разрушителя. На открытой витрине западного мира мы видим этот повторяющийся цикл с полной наглядностью. О чем говорят западные газеты в настоящий момент, когда я пишу эти строки? О намечающемся повороте от самых крайних, экстремистских извержений всяческой «левизны» и «вседозволенности» к новому консерватизму. Есть даже какой-то запрос на «фашизм с человеческим лицом».

Итак, «разрушение старых систем» не всегда бывает признаком прогресса — смотря какие системы, кто и с какой стороны их разрушает. Обратившись к школьному курсу диалектического материализма, А. Гулыга может сослаться на революционный принцип отрицания старого. Однако подлинная революция — не взрыв абстрактного отрицания. Это «сила хранительная», по выражению Герцена. Когда гниет и разрушается старое, она выступает на сцену как разрушение самого разрушения. Что же касается вечного бунта против систем, принципиальной ломки традиционных взглядов, отталкивания от того, что было вчера, и прочих ходячих фраз, то все это из другой оперы и к диалектике прямого отношения не имеет. Во всяком случае Сократ не был учителем такой философии, скорее, его противники софисты. Поэтому глухая ссылка А. Гулыги на «исторические источники» далека от истины.

Я не хочу сказать, что в его освещении Сократ похож на ибсеновского «врага народа»; напротив, он как бы на стороне демократии, но это не меняет дела. Читателю, может быть, известно, что в современном мире есть много таких демократов, и притом самых «левых», которые смотрят на массу с высоты своего авангардизма, считая ее отсталые идеи и вкусы главным источником общественного зла. Эта сомнительная демократия, основанная на отталкивании от потребностей большинства,— скорее, новая аристократия, требующая свободы для своих анархических выдумок в области культуры. Но не таков был действительный Сократ.

Он вовсе не оригинал, не модернист, не «нарушитель спокойствия». Он не был даже искателем новых богов, в чем его обвиняли сикофанты. Вернее было бы сказать, что Сократ хотел возродить традиционную мифологию своего народа, очистив ее от первобытных нелепостей и толкуя старые

народные представления в более глубоком философском смысле. Так по крайней мере излагает его учение Платон. Худо это или хорошо, но последним словом Сократа было воспоминание о том, что он обещал принести петуха в жертву Асклепию, богу здоровья. Можно, конечно, воспользоваться фигурой афинского мудреца в качестве аллегории для всякого рода сценических намеков, но не говорите, что так было на самом деле. На самом деле было совершенно иначе.

Сократ видел, что афинская демократия рождает демагогию с ее плебисцитарными вождями, жаждущими власти, что модернизация всей греческой жизни, основанная на развитии денежных отношений, разлагает общественные нравы и политическое единство города-государства. Он выступал против новаторских веяний в греческой музыке, против влияния изощренных восточных культур. Его полемика направлена против авангардизма заносчивых интеллектуалов-софистов. Вы можете не соглашаться с этой полемикой, оправдывая софистов, но нельзя отрицать самый факт его принципиального расхождения с ними.

Да, но Сократ был новатором, не понятым своими согражданами, его высокие идеи победили только в дальнейшем развитии философии и общественного движения. Это так, однако в чем состояло новаторство Сократа? Монтескье однажды сказал, что каждый общественный строй нужно время от времени обращать к его первоосновам. Истина состоит в том, что Сократ хотел обратить греческое общество к его первоосновам. Мечтой великого гражданина было вернуть греческой демократии ее сплочение, ее человеческий подъем, ее молодость времен борьбы против персов. В этом и состояло новаторство Сократа, далекое от защиты абстрактной новизны, не знающей и не желающей знать, хорошо или плохо то новое, что рождается в жизни.

Вернуть прошлое Сократу не удалось, но его стремление к «доброму старому времени», как это часто бывает в истории, стало предвосхищением более высокой морали будущего. В основе греческого идеала, как экономического, так и нравственного, лежало требование разумной ограниченности, меры, принцип ненарушения ее ни в погоне за богатством, ни в личном тщеславии. Суть проповеди Сократа состояла в убеждении своих сограждан следовать только необходимому, согласно истинному понятию содержания каждого дела. Но на исходе V столетия до н. э. экономическая действительность и общественный идеал уже далеко разошлись между собой, как это, вообще говоря, свойственно классовому обществу. Они должны были столкнуться, и этот разлад превратился в трагедию Сократа. С тех пор в истории античной общественной мысли совершился перелом к идеализму — мир, основанный на истинной середине, стал другим, более высоким миром, по крайней мере как форма, определяющая строение вещества. Но у самого Сократа, по всей вероятности, это разделение двух начал еще не совершилось, и его учение, более близкое к практической жизни афинской демократии, можно было бы выразить словами Ленина в заглавии его последней статьи — «Лучше меньше, да лучше».

Сократ был консерватором народного идеала, хранителем лучших заветов старины, а это уже казалось преступлением в глазах прогрессивных лавочников его времени, стоявших на страже самых темных привилегий прошлого. Отсюда его подозрительные для них отношения с людьми, не

дружественными демократической партии, как Алкивиад, семейство Аристида, юный Платон. Вполне возможно, что обвинение Сократа — месть со стороны демократических политиков, поскольку самым яростным из свергнутых Тридцати тиранов был ученик Сократа Критий. Но подозрение в сочувствии олигархам не имело достаточно оснований. При господстве Тридцати Сократ не воспользовался возможностью примкнуть к тирании и мужественно отмежевался от нее. Он не примкнул ни к той, ни к другой политической клике его времени, ни к сторонникам сильной власти, ни к демагогам, ведущим за собой толпу. Обе силы были для него порождением общественного распада, нашедшего себе отражение у платных учителей интеллигентности — софистов.

В своих речах на суде Сократ всячески демонстрировал подчинение существующему строю как подчинение «начальникам» на поле сражения, даже если они велят идти на смерть. Здесь есть уже что-то похожее на «разумную действительность» Гегеля. Такое самоотречение в пользу гражданской дисциплины было вызовом беспринципной, выродившейся демократии, пощечиной людям, которые легко могли бы понять с точки зрения принятой софистической морали и заискивание перед судом, и бегство приговоренного к смерти. Они, быть может, даже рассчитывали на это, но Сократ видел в таком поведении измену патриотическому принципу древней политии. В известном смысле можно сказать, что афинский Платон Каратаев был бóльшим демократом, чем сама демократия. Его утопия идеального общественного устройства, изложенная в духе учителя Платоном, предполагает подчинение анархии мелкого собственничества политической организации, руководимой знающим свое дело меньшинством. Разумеется, эта утопия была неосуществима, как всякая утопия, но она имела свое реальное основание в древней политической общине и не раз возникала в умах, повторяясь с различными изменениями везде, где так или иначе выступает диалектика ограниченной демократии и двойственного прогресса.

Условный консерватизм Сократа, его критику жадности афинских обывателей, знавших одну, но пламенную страсть — жажду денег и господства над подчиненными городами, можно по справедливости считать самой передовой позицией греческой мысли в эпоху ее расцвета. Именно отвращение к рабской психологии своекорыстия, растущей из утраты непосредственно общественной связи между людьми, острое чувство недоверия к внешним успехам античной цивилизации сделали Сократа предшественником общественного движения времен первоначального христианства, учителем мудрости, высокой и вместе с тем народной, для Монтеня, товарищем по борьбе для французских просветителей XVIII века, для Чернышевского.

Когда Ленин в своей последней статье писал, что абстрактная противоположность нового и старого — это, скорее, пережиток, чем ключ к будущему, в нем говорил Сократ коммунистической эры. Есть что-то сократовское и в глубоких словах основателя Советского государства: нужно учиться, учиться, учиться «и затем проверять то, чтобы наука у нас не оставалась мертвой буквой или модной фразой (а это нечего греха таить, у нас особенно часто бывает), чтобы наука действительно входила в плоть и кровь, превращалась в составной элемент быта вполне и настоящим образом»[56]. Вот если бы театр А. Гулыги мог напомнить «думающему зрителю» этот сократов-

ский элемент ленинизма, это убеждение в том, что даже наука может стать мертвой буквой или модной фразой, это стремление проверить любые декларации жизнью миллионов людей, эту мечту сделать науку благой советницей жизни во всех ее обыденных делах, а не вычурно одетой светской дамой,— вот тогда можно было бы назвать его театр в полном смысле слова *философским*. Сократ — «олицетворение философии», приводит А. Гулыга слова Маркса. Справедливо, ибо хорошая философия, как Сократ, имеет свойство отучать от умственного щегольства и зазнайства, которые часто портят людей, поднявшихся на первые ступени образования. Бесспорно, что эта ее демократическая черта полезна всем, особенно ученым, но прежде всего — самой философии.

Покончив с новой эстетикой, сексуальной революцией, двумя этажами морали и философским театром, я устал от этой фантасмагории и чувствую даже неловкость перед читателем. Стоит ли продолжать? Вообще говоря, не стоит. Но где вы еще найдете такой пример свободной стихии совершенно беспозвоночного слова? Освободившись от ферулы Первых учеников и не имея опоры внутренней, оно так и гнется из стороны в сторону, отдаваясь первому встречному ветерку. То культура есть «система запретов», то высший наказ ее состоит в разрушении систем, то раскрепощение женщины в спальне, «сексуальное партнерство», то — ворота дегтем Анне Карениной. Впрочем, нельзя сказать, что зефиры, гнущие долу гибкие ветви словесности А. Гулыги, лишены всякого направления. В существе дела определенное направление дает себя знать.

Где-то я уже читал, что в наши дни существуют два искусства, что простое изображение жизни устарело и должно очистить путь выражению внутренней воли художника, его гуманизма, его протеста против власти вещей. А где я слышал, что и в самой жизни важен не материал реальности, но собственная активность субъекта, который творит окружающий мир, как говорится, ad hoc, что нет объекта без субъекта?

Где мне внушали, что соль земли доказывает свое превосходство над большинством неудержимой ломкой всех канонов и догм, что истина состоит в отталкивании от принятых слов и систем? Где я все это слышал, читал, в том числе и повесть об «игровом» сознании и бессмыслице, творимой «по правилам», о нарушении этих правил с последующим раскаянием, восстановлением запретов, обязательных, впрочем, только для нижнего этажа?

Все это — современный фольклор, отчасти ученый и философский, отчасти салонный и обывательский, словом, премудрость, известная уже десятки лет в различных вариантах, отличающихся друг от друга, собственно, только терминологией. Не скрою от читателя, что в былые времена такие идеи не были приняты в обиходе материалистической философии; считалось даже, что они несовместимы с ней. Но избави боже, чтобы я желал водрузить на чело Арсения Гулыги венец мученика, пострадавшего от догматизма. Надеюсь, что он никогда ни от чего не пострадал и не пострадает. Однако смеяться все-таки можно? Да и как не смеяться, читая, например, такую программу действия, извлеченную из научного фольклора и превращенную в правило: «Идея, как гласит известный афоризм, чтобы стать истинной, должна быть в достаточной мере сумасшедшей. Истинность проверяет сознание, но все «сумасшедшее» рождается в подсознании» [57].

Не знаю, обеспечены ли мы в достаточной мере сумасшествием, но ясно, что сумасшествие меры не знает. Руководствуясь этой «новой духовностью», наш современник рискует попасть в страну Босха и Брейгеля, которые с такой дьявольской иронией осмеивали апофеоз самозабвенной глупости их времени, свободное кувыркание интеллекта и всяческую чертовщину.

Ах, эти шифры, иносказания, реализованные метафоры, известные, слишком известные афоризмы... О чем спорят философы? Послушаем лучше, о чем спорят пенсионеры.

— Вступило и не отпускает. Радикулит, должно быть.

— А вы примите анальгину.

— Вот бабка бы вылечила лучше всякой науки.

— Что наука! Теперь уже самый прогноз себя не оправдывает. Говорили, заморозки на грунтях, а жарко, как в бане.

— У нас в учреждении один мужчина радикулитом мучился, хоть ложись и умирай. А работала у нас старушка, вы не поверите, племянница Керенского.

— Не может быть.

— Очень просто. Кому она нужна?

— Ну и что?

— Она говорит: я тебя вылечу, поеду к одному человеку на Сходню. Только ты будь в выходной дома, ничего не пей, а в семь часов вечера смотри в одну точку и думай что-нибудь подходящее. Он сначала не поверил, но она все равно поехала к тому человеку, а когда вернулась, больной уже послал за бутылкой, сидит и радуется.

— Что за человек на Сходне, сколько берет?

— Поехали его, конечно, проверить. Подъезжают на машине, а он уже сидит в неопознанном летающем объекте и смеется.

— Откуда же он взялся?

— С другой планеты.

— Прилетел, значит, лечить радикулит?

— А вы не верите? Есть же в мире что-то непонятное. Теперь сама наука признает.

Так посрамлен был догматик, не знающий, что идея должна быть «в достаточной мере сумасшедшей».

Что касается науки, то известно, что самое наукообразное мышление не гарантирует цивилизованное человечество от новых видов суеверия. Там, где наука становится «модной фразой», следующим шагом обязательно будет игра в научные доказательства самых темных идей. Наука — великое слово, но этим словом так же можно злоупотреблять, как всяким другим. Сто лет назад некоторые ученые, и среди них довольно крупные, например знаменитый химик Уильям Крукс, увлекались сношениями с миром духов (так называемый спиритизм). Увлечение это, как эпидемия, распространилось в культурном свете среди интеллектуалов прошлого века. Возмущенный научными забавами светских бездельников, Лев Толстой написал превосходную комедию «Плоды просвещения». В ней, как вы помните, действует некий профессор Круглосветлов, измеряющий температуру кухонному мужику Семену, чтобы доказать его связь с другим миром. И температура действительно повышается! Хорош и сам хозяин барского дома, богач

Звездинцев, требующий не веры в духов, а научного исследования! Превосходно написаны такие фигуры, как «вибрирующий» Гроссман, прослушавший в Париже полный курс гипноза, и барский сынок Василий Леонидыч, кандидат юридических наук, член общества поощрения разведения старинных русских густопсовых собак. Сумасшедший этот мир выглядит особенно смешным от того, что в доме присутствует делегация из трех мужиков, прибывших, чтобы уговорить барина продать им землю в кредит. «Отец! Смилосердуйся. Как жить таперича? Земля малая, не то что скотину,— курицу, скажем, и ту выпустить некуда».

В наши дни потомки толстовских мужиков, возможно, уже имеют ученые степени. И некоторые, может быть, очень важничают своим образованием и своими учеными суевериями. Да, уважаемый читатель, примите и вы за правило, что плоды просвещения бывают разные. Читаем же мы иногда в газетных фельетонах о людях, умеющих носить шляпу и управлять автомобилем, но гораздо менее достойных уважения, чем неграмотный мужик Льва Толстого.

Размышляя таким образом, я вдруг заметил, что вокруг меня никого нет. Соседи переселились на другие скамейки и оттуда осторожно поглядывали в мою сторону. Должно быть, возмущенный проказами играющего интеллекта, я невольно выразил свои чувства вслух и был принят за пришельца из внеземных цивилизаций, случайно залетевшего в наш двор. Мне ничего не оставалось, как удалиться, что я и сделал, унося в портфеле сочинение А. Гулыги.

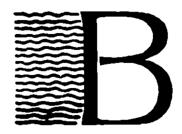
Пора и нам с вами расстаться, читатель. Если мое шутливое повествование навело вас на грустные мысли, я, право, не виноват. Нет повести печальнее на свете, чем повесть об играющем интеллекте.

1979

Бессистемный подход



1



В нашей печати часто появляются очерки и фельетоны критического содержания. Где-нибудь в холодной Сибири выстроили на государственный счет личную баню, а за хребтом Кавказа нарушили финансовую дисциплину в пользу родственников или продавали на сторону машины, предназначенные для инвалидов. Много пишут о торговой сети. Надо думать, что такая критика полезна и помогает устранять недостатки, как говорится, еще имеющиеся на сегодняшний день.

Мне хочется привлечь общественное внимание к некоторым недостаткам, имеющим место не в складировании овощей, а в хранении мыслящего вещества. Как минимум это растраты ученых слов, нарушения логической дисциплины или даже разбазаривание ценного идейного оборудования. Подумайте сами — если нужно заботиться о сохранности вод и лесов, то есть вещественной среды, насколько важнее охрана мыслящего вещества, живущего в ней? Его ведь тоже травят углекислым газом идеологической войны и мутными отходами современного духовного производства. Да, нужно беречь это драгоценное вещество от всякой порчи. Дружба народов, патриотизм, честность, трудовой подъем, нравственное здоровье молодежи, дело будущего — все зависит от того, как хранится мыслящее вещество. Если хочешь навести порядок во всей поднебесной, сказал древний мудрец, наведи сначала порядок в самом себе.

Не потому ли у нас так часто говорят о системном подходе? Если это не простая растрата ученых слов, то речь идет, по всей вероятности, о системе взглядов Маркса и Ленина. Признаком такого системного подхода является цельность и последовательность материалистического мировоззрения, чуждого всякой эклектике, то есть сочетанию несоединимого, отсутствию внутреннего порядка (словом, когда нет царя в голове). Вы обижаетесь, если продавщица на ваше замечание ответит: «Почему я должна с вами вежливо разговаривать? Я не училка какая-нибудь». Ясно, что она утратила старую рабскую мораль, основанную на страхе, а новую, социалистическую, не приобрела. Чем же лучше те «философские безголовцы» (по выражению Ленина), которые в школьные схемы уже не верят, а серьезные убеждения, достойные этого имени, не приобрели и несут такое, что, как говорят в народе, и *кура не вспоет*? Нет, порядок должен быть, это вам скажет каждый водитель такси.

В стремлении к порядку я, естественно, сочувствую доктору философских наук профессору М. С. Кагану, автору многочисленных научных произведений, считающему себя пионером системного подхода в эстетике и человековедении вообще. М. Каган предлагает даже создать для такого ведения специальный Институт Человека (кажется, международный) с достаточно

внушительным штатным расписанием, чтобы в конце концов решить все вопросы, стоящие перед нашим родом. А пока этого института нет, он сам вынужден его заменять.

Дело, конечно, трудное, тем более что при самом горячем стремлении навести порядок во всей поднебесной М. Каган не позаботился навести сначала порядок в самом себе. Правда, он уже не довольствуется простым системным подходом и выдвигает идею «системного подхода к системному подходу», а это, разумеется, этажом выше[1]*. Но чтение книг и статей М. Кагана ясно показывает, что, несмотря на все компоненты, доминанты и диаграммы, вычлененные и вычерченные ученым автором, его построения имеют такой незначительный запас прочности, что грозят обрушиться на голову читателя.

Когда Комиссия по искусствознанию Академии художеств предложила группе лиц, в том числе и мне, ознакомиться с книгой этого автора под привлекательным названием «Морфология искусства»[2], я был уже несколько подготовлен к такому чтению, но все же испытал острое чувство растерянности перед лицом столь удивительного явления. Что именно я испытал, читатель узнает из моего разбора книги М. Кагана на обсуждении, имевшем место в Академии художеств 27 мая 1974 года. Привожу здесь этот разбор и прошу читателя принять во внимание, что мне пришлось выступать после Ю. Д. Колпинского, который говорил в общем то же самое, но более деликатно, чем я. Итак, вот добросовестная исповедь читателя книги М. Кагана, вошедшая в стенограмму.

2

Чтение «Морфологии искусства» вызвало у меня менее идиллические чувства, чем у Ю. Д. Колпинского. Если принять вместе с ним, что спокойный обмен научными аргументами в рамках единой «республики ученых» есть идеал, то этот идеал во всяком случае не воплощен в книге М. С. Кагана. Книга содержит образцы полемики другого рода. Так, отвергая общий подход к проблеме классификации искусства, представленный в учебниках эстетики 1959, 1960 и 1968 годов, он сообщает, что введения к соответствующим главам во всех этих учебниках написаны Ю. Колпинским и что основной порок этих введений заключается в признании условности всякой классификации. Отсюда вывод: «Такая позиция, уже известная нам по истории буржуазной эстетики — от Алена до Жильсона — и весьма популярная в ней, в марксистской науке кажется по меньшей мере странной и может быть объяснена, пожалуй, только тем, что она является просто самым легким способом разделаться с весьма нелегкой теоретической проблемой»[3].

Суждение строгое. Однако нельзя ли объяснить позицию Колпинского тем, что все грани в природе и обществе условны (как писал В. И. Ленин), и потому всякая абстрактная классификация плохо согласуется с диалектическим методом? М. Каган напрасно назвал свою книгу «Морфологией искусства». Морфология — более глубокое понятие. Оно предполагает историко-систематический анализ, как это известно уже со времен Гёте. Было бы вернее назвать книгу «Классификацией искусства».

---

* Цифры отсылают к примечаниям в конце книги.

Но оставим в стороне название. Ясно, что речь идет не о частном научном споре, речь идет о мировоззрении. Автор «Морфологии», не задумываясь, относит Колпинского к традиции, идущей от буржуазной эстетики и популярной именно в ней. Ю. Колпинский становится здесь единомышленником лидера католического неотомизма Жильсона. Согласитесь, что такая полемика мало похожа на ученую идиллию.

Хотим мы этого или нет, но речь идет о разногласиях принципиальных. Автор «Морфологии искусства» не скрывает, что его главный враг — «односторонне-гносеологическая ориентация» 30-х годов. Она возникла на развалинах «односторонне-социологической ориентации» предшествующего времени. В 30-х годах так называемая вульгарная социология была отвергнута. «Искусство,— пишет М. Каган,— стало рассматриваться уже не как «форма классовой психоидеологии», а лишь как «форма отражения и познания действительности»[4].

Считает ли автор, что победа теории отражения в эстетике связана с утратой понятия классовой идеологии? Такие аргументы нам приходилось в свое время слышать от последователей «односторонне-социологической ориентации», но у них это имело некоторый смысл, а у М. Кагана — ровно никакого, ибо вопрос о борьбе классов в области идеологии его не интересует. Для него важно другое. Он хочет вернуться к ходячим представлениям 20-х годов без их «односторонне-социологической ориентации».

Другими словами, речь идет о повороте к тем представлениям, согласно которым идеи художника и формы его искусства суть условные конструкции, а не зеркало действительного мира. Являются ли эти условные конструкции продуктами «классовой психоидеологии», современной техники или новаторского творчества, ломающего реальные формы жизни в духе модернистских школ и течений,— это уже более частный вопрос. «Морфология искусства» стремится вернуть нашу эстетическую мысль в прошлое — от тех завоеваний, которые в 30-х годах назывались обычно ленинским этапом в философии, к символической теории познания, согласно которой искусство есть знакопись, а не изображение действительности *.

Вот что скрывается за нападками на «односторонне-гносеологическую ориентацию», и вот почему М. Каган решительно отвергает «литературоцентризм» 30-х годов (скорее воображаемый, чем действительный). Этот «литературоцентризм» был, по его словам, повторением эстетики XVIII—XIX столетий, повторением традиции, от которой «хотели уйти теоретики 20-х годов». Время не позволило им совершить этот освободительный подвиг, и только фигура И. И. Иоффе, как рассказывает М. Каган (почему же одного только Иоффе?), одиноко высилась на общем фоне упадка.

Под именем «односторонне-гносеологической ориентации», как я уже говорил, следует понимать теорию отражения, которую М. Каган хочет если не отменить, то по крайней мере ограничить более низким эстетическим

---

* В. М. Фриче писал: «Литературные течения, сменяющие друг друга, представляют собой не более как символические знаки, обозначающие на особом языке переход человечества от одной формы хозяйственной деятельности к другой, более высокой, среди беспрерывной борьбы классов за существование и власть»[5]. Уберите из этой цитаты хозяйственную деятельность и борьбу классов. Что останется? «Символические знаки», обозначающие нечто «на особом языке». Это и есть семиотика М. Кагана и его морфология искусства.

уровнем, оставляя за ней только некоторые искусства, да и в этих искусствах — не самое главное. «Литературоцентризм» есть в данном случае псевдоним реализма, ибо автор «Морфологии» считает *изобразительность* болезнью литературы. Слово мимезис — воспроизведение действительности, как совершенно верно перевел этот греческий термин Н. Г. Чернышевский, вызывает у нашего автора самые недоброжелательные чувства. Естественно, что М. Каган — противник классической традиции XVIII— XIX веков и более уверенно чувствует себя на почве той эстетической теории, которая в нашем веке объявила войну «литературности» в живописи, то есть высокой оценке роли содержания в традиционном искусстве. Таким образом, «Морфология искусства» есть документ определенного направления. Я не принадлежу к секте непротивленцев и буду называть вещи их именами.

Не то беда, что это направление существует и что оно представлено уже немалым числом изданных книг. Можно допустить, что сторонники подобных взглядов имеют право высказывать их в печати. Не то беда, что они высказывают эти взгляды в несколько агрессивной форме, не всегда считаясь с правилами научной полемики. Это тоже мы как-нибудь переживем. А то беда, что они хотят говорить от имени марксизма. М. Каган, например, рекомендует своих единомышленников Ю. Лотмана и Б. Успенского, рассматривающих искусство «как особую знаковую систему», в качестве представителей «марксистской эстетики»[6]. Я не знаю, хотят ли этого сами рекомендуемые, но М. Каган хочет этого.

По-видимому, речь идет о том, чтобы воспользоваться авторитетом марксизма для навязывания читателю «знаковой теории искусства», оборудованной самыми модерными терминами, всеми этими коммуникациями, реципиентами и прочими плодами просвещения. Но если теория, согласно которой произведение искусства — не отражение действительности, а знак, выражающий внутреннюю цель художника, есть марксизм, то М. Каган скоро причислит нас всех к буржуазной эстетике, как Ю. Колпинского.

Во избежание возможных недоразумений скажу еще раз, что у меня нет желания препятствовать существованию взглядов, подобных взглядам автора «Морфологии искусства». Однако зачем он хочет навязать их нам в качестве последнего слова теории марксизма? Другие этого не делают.

Чтобы говорить от имени марксизма, не нужно иметь особых полномочий. Но марксизм — это совокупность определенных взглядов, и нельзя пользоваться его авторитетом, чтобы вбивать в головы людей чуждые этому учению идеи. М. Каган много пишет о новых методах изучения искусства. Никто не запрещает изучать искусство любыми методами, но если хотят покончить с теорией отражения, играющей столь важную роль в марксистском понимании духовной жизни, или по крайней мере оттеснить ее на задний план, заменив какой-нибудь наукообразной конструкцией, родившейся на совершенно другой идейной почве, это ничем не лучше эмпириомонизма и прочих поделок времен Богданова. В те времена были модны «принципиальная координация», «положительный аффекционал» и другие термины школы Авенариуса, теперь — «знаковая система», «структура», «денотат».

В книге М. Кагана имеются две стороны: бутафорская и действительная. Если отбросить ученые слова и обнажить содержание дела, то окажется,

что в основе его науки лежат две-три мысли, отнюдь не новые и совсем не верные. Но только эти мысли «работают» в системе М. Кагана. Все остальное — излишество и украшательство.

Первая часть «Морфологии искусства» носит исторический характер. Я сам немного историк и с интересом обратился к этому разделу, тем более что он встречает читателя обширной выставкой эрудиции. Правда, сразу же можно заметить, что перед нами не историко-систематическое исследование (М. Каган осуждает такое направление), а то, что древние называли *доксографией*, то есть большое собрание разных мнений. Один думал так, другой иначе. Но и такие собрания могут быть полезны, если они сделаны компетентно и объединяют материал под определенным углом зрения. Этого нельзя сказать об исторической части книги М. Кагана. В ней множество имен и ссылок, но сделана она некомпетентно и не собирает материал под определенным углом зрения, а подгоняет его под заранее выдвинутую схему. Схема же эта состоит в том, что существуют два типа искусства и два начала во всяком искусстве: изобразительные знаки, отображающие внешнюю действительность, и знаки, выражающие то, что идет изнутри и не является изображением. Схема эта, видимо, становится общим местом, ибо ее можно встретить и в других произведениях, родственных по духу «Морфологии» М. Кагана, например в книге Г. Недошивина «Теоретические проблемы современного изобразительного искусства».

Когда же возникли первые признаки семиотического подхода, согласно которому создание художника есть знак? М. Каган находит зачатки этой теории и в древности, и в новое время. Предшественником современной «знаковой» эстетики является для него Платон. В те времена, пишет М. Каган, провести размежевание между искусством изобразительным и неизобразительным было еще невозможно, и потому идея подражания (то есть воспроизведения жизни) осталась в силе. Так, например, и Платон, и Аристотель объясняли музыку подражанием, как и живопись. «И все же Платон, ощущал скрывавшиеся в данной концепции несообразности и пытался от них освободиться. Принцип «одержимости», «безумия», противопоставленный Платоном принципу «мимезиса», и должен был объяснить, как могут «мусические» искусства стать неизобразительными» [7].

Но М. Каган ошибается. Он не понял мысли Платона о «безумии» поэтов, а между тем строит на этой ошибке целую теорию. Что же, собственно, говорит Платон? Противопоставляет ли он творческое «безумие» отражению действительности? Обратимся к диалогу «Законы» (кн. IV, 719—720). Здесь афинянин, ведущий речь о лучшем законодательстве, говорит от имени поэта, который, согласно древней легенде, не помнит себя, когда садится на треножник муз, и позволяет своему наитию излиться, словно источнику. Но так как, сказано у Платона, «искусство его — подражание», то он, говоря нашим современным языком, изображает жизнь во всех ее противоречиях, не контролируя себя. Если, например, законодатель предписывает, чтобы похороны богатых граждан не были слишком пышными, то есть предписывает умеренность, то поэт, рисуя такие похороны, представил бы их пышными, не заботясь о том, что этот пример вреден сознанию людей, воспринимающих его произведение. Вот почему законодатель не может позволить поэтам говорить то, что им нравится, хотя сам он легко впадает

в противоположную крайность, а именно подражает тем врачам из рабов, которые, не разбираясь в болезни, предписывают больному определенные средства «с самоуверенностью тирана». Общая цель афинянина, ведущего диалог, объяснить, что идеальный законодатель должен сочетать принуждение с убеждением.

Какую же роль играет в этом смысле «безумие» поэтов? Они слишком свободно следуют за жизнью, изображая то, что есть, без всякого контроля со стороны здравого рассудка и не заботясь о вредном влиянии, которое могут иметь их картины. Истинный, совершенный законодатель должен был бы соединить норму рассудка с тем знанием разнообразия жизни и наглядностью убеждения, которые содержатся в мимезисе поэтов. Такова мысль Платона. Отсюда видно, что творческое «безумие» (оно переводится в настоящее время более скромным словом — вдохновение) вовсе не противоположно мимезису, то есть изображению жизни. Напротив, у Платона это, так сказать, избыток бездумного изображения, вызванный тем, что поэт не владеет собой, когда творит. Ситуация вполне понятная.

Пример Платона настраивает на недоверие к исторической эрудиции М. Кагана, и это недоверие растет по мере чтения книги. Возьмем еще один пример, относящийся к новому времени. Теория, согласно которой нашу духовную жизнь можно рассматривать как систему знаков, возникла уже на исходе средних веков в так называемом номинализме. Она имела прочные корни в Англии и перешла в традиционный английский эмпиризм, откуда в конце концов и позитивистские теории знаковой природы искусства — от Пирса до Ричардса.

Ничего этого в книге М. Кагана нет. Говоря об эстетике XVIII века, он должен был бы, конечно, остановиться на сочинении Кондильяка «Опыт о происхождении человеческих знаний» (1746), наиболее значительном произведении, близком к семиотическому направлению английской школы. Для Кондильяка различные виды искусства суть именно выразительные системы, состоящие из знаков, предназначенных для условного общения людей между собой («коммуникации»). Но Кондильяк не упоминается в книге М. Кагана. Вместо этого он делает еще одно открытие: отцом семиотического подхода становится в его изложении аббат Дюбо. Ему приписаны зачатки идей самого М. Кагана. «Дюбо,— пишет автор «Морфологии искусства»,— неожиданно повернул проблему в новой и принципиально важной плоскости, которую сегодня мы назвали бы семиотической» [8]. По словам Дюбо, живопись в отличие от поэзии пользуется не искусственными знаками, а естественными, и если поэты говорят словами, которые являются произвольными знаками мыслей, то живописец представляет нам явления природы, так что здесь даже неловко пользоваться словом «знак». Изложив все это без особой близости к содержанию дела, М. Каган продолжает: «Затем, переходя к характеристике музыки, он и ее рассматривает как своеобразную знаковую систему, говоря, что музыкальные звуки — это «естественные знаки страстей» (хотя относится это только к вокальной музыке, инструментальная же музыка оказывается подражанием природным звукам)». Несмотря на эту непоследовательность, автор считает Дюбо родоначальником «семиотического принципа классификации искусства», то есть разделения его на роды изобразительные и неизобразительные, знаковые.

Кажется, все же М. Каган только перелистал книгу Дюбо и не уловил точку зрения ее автора. Ссылки его неверны. Аббат Дюбо был последовательным сторонником изобразительного начала в искусстве, не делая разницы между живописью и музыкой. Он писал: «Первые основания музыки суть те же, что и поэзии, что и живописи. Так же, как и поэзия и живопись, музыка есть подражание». Или в другом месте: «Так же, как живопись подражает линиям и краскам природы, музыка воспроизводит тоны, ударения, вздохи, модуляции голоса,— словом, все те звуки, посредством которых сама природа выражает чувства и страсти» [9]. Что касается разницы между инструментальной и вокальной музыкой, которую М. Каган обнаружил в книге Дюбо, то в данном случае это недоразумение. Дюбо вовсе не говорит, что вокальная музыка состоит из естественных знаков страстей, он говорит, что мелодия, исполняемая человеческим голосом или на любом инструменте, есть подражание естественным знакам страстей. М. Кагана, может быть, смутило французское слово chant, равнозначное здесь латинскому cantus. Оно означает голос, мелодию. Этому противостоит у Дюбо не инструментальная музыка, а симфоническая. Посредством различных инструментов она передает не только естественные знаки страстей, но и шумы природы вообще, способные оказывать волнующее действие на сердце человека.

Так или иначе М. Каган сильно покривил душой, утверждая, что Дюбо в своей теории музыки отходит от принципа подражания, или, быть может, автор «Морфологии искусства» просто не понял разницы между естественными знаками страстей и отражением их в искусстве музыки. Убежденный сторонник реализма, Дюбо рассматривал музыкальный звук как воспроизведение звуков, вызываемых в жизни человека его инстинктом, его реакцией на окружающий мир или волнующих его в природе. Непосредственная реакция на окружающий мир создает естественные знаки страстей. Что же касается музыки, то она является уже воспроизведением естественных знаков, отражением их в сознании человека и его творчестве. Здесь легко может возникнуть ошибка, смешение понятий. Кажется, именно эта ошибка лежит в основе семиотической теории искусства.

Люди могут создать любую искусственную систему знаков, и все же обязательным условием этой условности является наличие отражающего сознания, которое связывает два явления в одну «систему». Один образ сознания может означать для нас другой, но без посвященного в это сознания нет условности. Искусство может пользоваться знаками; само оно не система знаков, а изображение, зеркало мира, отражающее явления, способные служить нам знаками или признаками реальных вещей и положений. Момент сознания, верно или неверно изображающего свой объект, нельзя вычеркнуть из любого, даже самого условного искусства, как нельзя поднять самого себя за волосы.

Знак нуждается в понимании. Так, приключения матроса Селькирка были значащей ситуацией, которая нуждалась в понимающем сознании художника, чтобы превратиться в образ Робинзона. Даже искусственные знаки, например аллегории, возможные в искусстве (если в них есть хоть капля художественности),— не просто знаки, а превращенные формы образного сознания, доступные другим людям, ибо в основе человеческого сознания лежит истина, отражение действительности, а не условность. В против-

ном случае никакая «коммуникация» не была бы возможна. Даже зеленый цвет светофора должен быть верно понят сознанием пешехода, знающего, что это значит, то есть помнящего картину дороги, свободной от движущегося транспорта.

Словом, из вашего сознания как подобия, отражения действительности вы никуда не выскочите. Отражение истины, более чувственное или более отвлеченное, шире всякой условности. Знак существует только для сознания, сознание — для себя. Знак нейтрален по отношению к истине и лжи, сам по себе он только факт. Напротив, образ художника есть истинное или ложное понимание факта, понимающее изображение его. В основе такой эстетики, нравится вам это или нет, лежит принцип подобия, сходства картины с ее моделью. Это и есть принцип материалистической теории отражения. Вы можете, конечно, считать ее наивной — дело ваше, но смешивать ее с другими теориями, прикрывая это смешение какими-нибудь новыми терминами, заимствованными из естественных наук, вы не можете. Недаром В. И. Ленин посвятил немало глубоких страниц защите теории зеркала от смешения ее с теорией знаков, символов или иероглифов. Мне непонятно, зачем отказываться от азбучных истин марксизма. А если вы находите, что пора отказаться от них, делайте это более открыто или по крайней мере не говорите так много о «марксистско-ленинской эстетике».

Я не буду продолжать разбор фактической стороны труда М. Кагана. Как уже говорилось, здесь многое относится к ученой бутафории. Достаточно приведенных примеров, но в случае надобности нетрудно их умножить. Не буду также заниматься разбором частных построений автора «Морфологии искусства». Повторяю еще раз: несколько мыслей, лежащих в основе этой книги, можно было бы изложить более просто, без диаграмм и кругов, которые, по замыслу автора, должны произвести устрашающее впечатление. Оставим в стороне эти украшения и обратимся к простому содержанию дела. На некоторых страницах книги М. Кагана оно выступает достаточно ясно.

Речь идет о том, что существует общий закон художественной формы. Это закон раздвоения. По мысли М. Кагана, водораздел проходит через всю систему искусств, но он имеет также свое выражение в каждом из них. Искусство несет в себе два начала, две стороны: изобразительную, или «отражательную», и неизобразительную, или «выразительную», «конструктивную». Соответственно этому раздвоению отдельные искусства образуют две основные группы. Архитектура и музыка — образцы неизобразительного искусства.

Если такое деление является принципиальным, то естественно возникает вопрос, откуда берутся столь различные принципы? Закон отражения объективного мира человеческим сознанием, в том числе и сознанием художника,— это закон материализма. Но поскольку существуют искусства, не подчиняющиеся этому закону, в мире, очевидно, присутствует еще одно начало, независимое от объективной реальности, данной нам в ощущениях. М. Каган не представляет себе, как далеко ведет его конструкция. Мы возвращаемся здесь к мысли о двух независимых субстанциях, как полагали во времена Декарта, и нужно искать третье начало, примиряющее первые два.

Мне кажется, что отказ от материалистического монизма нельзя назвать творческим развитием науки. Но, если даже оставить в стороне фило-

софию, скажите, почему два столь различных типа человеческой деятельности, из которых один подчиняется закону отражения, а другой нет, мы называем общим именем искусства? Где вы видите более широкое основание, объединяющее их в общее понятие? Автор «Морфологии искусства» этого не говорит.

Чтобы моя критика не была слишком отвлеченной, приведу несколько примеров, которыми М. Каган иллюстрирует свою схему. От автора мы уже знаем, что произведение искусства есть знак. Но существует, по его словам, два типа знаков. Живопись, например, пользуется языком реальных жизненных впечатлений, а в музыке, танце, архитектуре и прикладном искусстве «художественный образ отклоняется от формы чувственного образа, возникающего в опыте повседневной жизни человека, и в результате мы слышим в музыке совсем не то, что слышим в действительности, и видим в танце или в архитектуре совсем не то, что в природе и человеческой жизнедеятельности»[10].

Схема, предлагаемая М. Каганом, построена на очень шатком основании. Солнце художника, сказал Дидро, это не солнце природы. Действительно, в живописи художественный образ, так же как в музыке, «отклоняется» от чувственного образа, возникающего в повседневном опыте человека. Почему это так? Потому что образ художника в *любом* искусстве не совпадает с непосредственным чувственным фактом обычного восприятия, а развивается на его основе, отражает его как второе зеркало. Образы чувственной жизни вторичны по отношению к реальности, образы искусства вторичны даже по отношению к образам непосредственного восприятия, как наша мысль вторична по отношению к чувствам. Музыка ближе к мысли, чем к наглядному чувственному образу, она более рефлексивна, чем живопись, то есть охватывает более общие (но все же чувственные) стороны действительности в том материале, который дают нам ощущения. Музыка отражает ритм природы, ее диалектическое движение, тогда как в живописи эта общая сторона, также присутствующая (особенно в композиции), отступает на задний план перед конкретными чувственными явлениями, подлежащими изображению. В этом смысле музыка более формальна, чем живопись, и только, но все же изобразительна.

Музыку как неизобразительное искусство М. Каган противопоставляет литературе. В ряду «временных» искусств литература подчиняется принципу изобразительности. «Изобразительные возможности слова ничем в принципе не ограничены»[11]. Здесь автор «Морфологии искусства», сам того не замечая, повторяет «литературоцентризм» Гегеля. Кстати говоря, по отношению к Гегелю он не прав. В системе Гегеля спорят между собой две тенденции. Когда речь идет о высшем цветении жизни, об идеале художественного творчества, который Гегель видит в классической Греции и в позднем средневековье (Возрождении), речь у него идет о пластике и живописи. Литература и музыка главенствуют там, где продуктивный центр эстетического сознания уже позади и на первый план выступает то, что более родственно внутреннему миру человека и ближе к свободному мышлению. Это не так наивно, как представляет себе М. Каган.

Но вернемся к литературе и музыке. Почему музыка «неизобразительное искусство»? Потому что «звучащих явлений в мире значительно меньше,

чем беззвучных», пишет М. Каган. Изобразительные возможности звука неизмеримо более узки по сравнению с его эмоционально-экспрессивными возможностями, ибо человек уже в смехе и плаче выражает себя и передает это выражение другим. Хотелось бы думать, что из этого следует вывод, согласно которому музыка и литература по-своему развивают общую основу, позволяя человеку-художнику с разных сторон и различными способами передавать все, что так или иначе существует и отражается в человеческом сознании. Но вывод М. Кагана совсем другой — он исключает музыку из «отражательности»[12].

Кажется, однако, наш автор не вполне понимает суть дела. Звучащих явлений в мире меньше, чем беззвучных, это так. Но музыка не изображает только звучащие явления, она изображает *все* явления мира, даже воображаемые, но изображает их звуками. Симфоническая фантазия Чайковского «Франческа да Римини» изображает ад, и мы видим его своим умственным взором, как видим его в литературном описании Данте, но по-другому, с более сильным потрясением нашего чувственного существа, более непосредственно. Разумеется, изобразительная программная музыка, развившаяся в прошлом веке, не исчерпывает весь органон музыкального искусства, но более ранние и более классические формы его в известном смысле даже более объективны, чем музыкальная живопись, столь ярко и красочно передающая оттенки субъективного чувства, вызванные определенной темой. Старинная музыка, еще связанная своей математической основой, более тесно сочетает изображение внутренней эмоциональной жизни с закономерным движением внешнего мира, «мировой музыкой», musica mundana.

Но возьмем специальные формы изображения «звучащих явлений», например рожок пастуха в какой-нибудь пасторальной симфонии XVIII века. Ясно, что изобразительную, или «отражательную», сущность музыки нельзя свести к «звукоподражанию». Можно даже сказать, что в звукоподражании, поскольку оно возникает в музыке, менее важно то, что изображается, чем то, с каким искусством повторено, включено в общую музыкальную ткань непосредственное впечатление нашего чувственного опыта, слуха. Рожок пастуха это то же самое, что «тромплёйль» в живописи — тонкость мастерства, доведенная до обмана зрения. Здесь явно сказывается перевес субъективного момента, и художник действительно как бы подает нам знак из глубины своей музыкальной картины, за которой таится его самосознание. Другими словами, «звукоподражание» более условно, чем обычная музыкальная стихия, которую М. Каган считает неподражательной.

Что касается архитектуры, то, несмотря на ходячее представление, согласно которому она как бы выпадает из сферы действия общего закона отражения действительности, как искусство она тоже по-своему изобразительна. Архитектура изображает мир не в живых явлениях его, отличающихся органической формой конкретного, каково, например, человеческое тело, а в более абстрактных, всеобщих и тем не менее все же объективных связях, без которых нельзя представить себе ни образование кристаллов, ни практику человека. Таковы законы симметрии, ритма, тектоники. Если все это не отражает или, если хотите, не изображает реальный мир в его самых широких ситуациях, то не изображают действительный мир и категории диалектической логики, и наши отвлеченные понятия вообще.

Когда более легкое лежит на более тяжелом, у нас возникает ощущение прочности — противоречие решено. Если вы, наоборот, положите тяжелое на легкое, у вас будет ощущение зыбкости — архитектурный парадокс. Можно спорить о ценности такого парадокса, но отрицать тот факт, что в архитектурных формах отражаются ситуации, тысячи раз повторяющиеся в природе, невозможно. Архитектура — такое же воспроизведение правды действительного мира, как и живопись. Теория «неизобразительности» архитектуры остается в плоскости самых внешних и ненаучных представлений. Главный недостаток подобных концепций состоит в том, что образ искусства смешивается с непосредственным чувственным образом обычного восприятия. При этом естественно, что образы тех искусств, которые отражают более общие ситуации реального мира и отражают их как второе зеркало, зеркало внутренней жизни, вызванной в нашем существе впечатлениями внешнего мира, представляются уже чем-то ломающим общую теорию отражения. Напомню еще раз гениальную мысль Аристотеля, повторенную Дюбо (вопреки изложению М. Кагана): музыка есть изображение внутренней жизни человека, изображение тех естественных реакций, которые вызывает в нас окружающий объективный мир, а через посредство этой субъективности и нечто более широкое — изображение самого объективного мира.

Альтернатива, предлагаемая книгой М. Кагана, состоит в том, что он называет «объективным законом раздвоения способов формообразования»[13]. Я уже говорил, что это раздвоение ведет к заурядному философскому дуализму: представлению о том, что сознание и творчество отчасти зависят от внешнего реального мира, отчасти имеют собственное независимое происхождение. С точки зрения элементарных понятий философии это пустая эклектика. Но М. Каган, конечно, не удержался в своей неудобной позиции. Рано или поздно должен возникнуть вопрос — какой из двух «способов формообразования» является коренным и наиболее существенным для искусства? Ответ ясен: «отражательный» принцип для М. Кагана — это начало второстепенное, менее существенное. Главное в искусстве то, что идет от самого субъекта, начало «выразительное», или «конструктивное», «неизобразительное», словом, чисто формальное. Согласно распространенной моде этот новый формализм ищет себе опоры в том, что человек изменяет мир, то есть в понятии практики. Кроме того, эстетическое отношение предполагает оценку явлений жизни. Реалистическая традиция в эстетике сочетает изображение жизни с приговором над ней, но у М. Кагана выходит что-то более сомнительное и однобокое. Произведение искусства является для него «знаком ценности». На своем ученом жаргоне он объясняет нам, что ценность можно запечатлеть только изоморфно, а не адекватно. Изображение адекватное есть изображение объективного мира, но такое изображение не является делом художника, «так как искусство рассказывает нам не об объективном бытии вещей, явлений или сущностей, а о мире очеловеченном» и т. д.[14].

Делом художника не является изображение объективного бытия вещей, явлений или сущностей? Как прикажете назвать такую позицию? То обстоятельство, что в эстетике мы имеем дело с человеческими ценностями, было известно задолго до М. Кагана, но вопрос состоит в том, существует ли

объективный критерий ценности, то есть разница между ценностями истинными и ложными? У нашего автора ценности в одном кармане, истина в другом. При помощи такого приема произведение искусства как «знак ценности» выносится за пределы отражения объективного мира и становится делом чистой условности. Между тем «ценностное сознание» может давать нам верную картину объективной ценности или обманывать нас, а то обстоятельство, что в это дело замешан человек, ничего не меняет по существу. Ведь объективна, например, ценность потребительная, то есть полезность предмета человеку.

Да, ценности бывают истинные и ложные. После критики Белинского каждый культурный человек знает, что произведения Бенедиктова были скорее мнимыми, чем действительными «знаками ценности». Ленин в своей знаменитой статье о национальной гордости великороссов показал, в чем состоят подлинные ценности русской культуры. В общем, как познание мира, так и оценка его подлежат закону объективной истины, все остальное — это двусмысленный релятивизм, возвращающий нас к тем временам, когда ценности рассматривались как субъективное начало, организующее под определенным углом зрения эмпирический материал познания. Но разве М. Каган не знает, каково происхождение такого понимания ценностей?

Автор «Морфологии искусства» рассказывает далее, что знаки ценности могут быть двух типов. Одни представляют нашему взору «носителей ценности в их реальном обличье» — таковы знаки изобразительные, например в живописи. Другие знаки непосредственно раскрывают ценностное отношение субъекта к миру. Это знаки неизобразительные. «Когда художественный язык не воссоздает конкретность материального бытия,— пишет М. Каган,— а развертывает перед нами состояния ценностного сознания, семиотическая система имеет неизобразительный характер» [15]. Какая же семиотическая система более отвечает «знаковой» природе искусства вообще? Здесь и вопроса не может быть. Ясно, что с точки зрения автора подлинным искусством является искусство неизобразительное, ибо оно полнее выражает сущность «знака ценности», которую, как пишет М. Каган, нельзя запечатлеть адекватно, в реальных образах. Подлинное искусство свободно выражает «состояния ценностного сознания», а не изображает «объективное бытие вещей, явлений или сущностей».

Мысль эта находит себе еще более ясное изложение в центральном пункте эстетики М. Кагана. Он пишет: «В этом свете проясняется давно уже дебатирующаяся проблема «эстетической сущности искусства». Ибо совершенно очевидно, что чем дальше мы движемся в глубинные районы мира искусств, чем ближе подходим к области чисто архитектонического, чисто музыкального, чисто хореографического творчества, тем более «чистой» оказывается и эстетическая ценность художественного освоения мира; и, напротив, по мере нарастания изобразительности, повествовательности, прозаичности, то есть тех сил, которые непосредственно связывают искусство с жизненной реальностью, усиливается вторжение в него разнообразной внеэстетической информации, которую приносит с собой поток художественно воссоздаваемой жизни, в результате искусство, не лишаясь своей эстетической ценности, во все большей степени приобретает и ценности — этическую, политическую, религиозную, документально-хроникальную и т. д.» [16].

Итак, М. Каган открыл закон, согласно которому присутствие в искусстве общественного содержания во всех его видах обратно пропорционально эстетической сущности художественного творчества. Чем чище искусство, тем меньше в нем этой «информации», и потому более низким уровнем художественности отличается искусство изобразительное, а более высоким — «чистое», состоящее из знаков условных, неизобразительных. Научная терминология и мелкие оговорки, противоречащие логике, не могут скрыть от читателя содержание этого мнимого закона. Вернуться к неокантианству и формализму прошлого века — разве это творческое развитие марксистской эстетики или новые методы изучения искусства?

Я не обвиняю М. Кагана в том, что он отрицает необходимость общественного содержания в искусстве, особенно в наши дни. Нет, он допускает, что «в определенных социально-исторических ситуациях существует потребность в широком и целенаправленном использовании искусства для решения жизненных проблем, для участия в социальной борьбе и т. д.» [17]. Но это уже некая адаптация, приспособление искусства к внешним целям. По существу же природа искусства в его «глубинных районах» не изобразительна и не социальна. Правда, так выглядит дело только с презренной «гносеологической» точки зрения, то есть с точки зрения познания жизни в искусстве. Но искусство имеет и другую сторону — «функционально-коммуникативную». С этой точки зрения, не отражая действительность, произведение искусства может быть более связано с ней. «Ибо строение искусства определяется не только тем, как оно отражает и преображает формы реального» [18].

Та же идея более популярно выражена Г. Недошивиным. По его словам, В. И. Ленин стоял за реализм только потому, что в те времена масса людей еще не доросла до понимания авангардизма с его условностью и «неизобразительностью». Реалистическое искусство нужно было для просветительных целей, для «информации», подъема культуры. Теперь настало время, когда на первом плане новые виды связи искусства с действительностью — через неизобразительные формы, именуемые «реализмом XX века»[19].

Ради краткости, я не буду оспаривать эту схему по существу. Скажу только, что незачем называть творческим развитием марксизма или новыми методами изучения искусства давно известную программу «авангарда». Никакого отношения к марксизму эта философия искусства, оправдывающая отрицание реалистического творчества, не имеет. Я не могу (да и не хочу) запретить М. Кагану изложение его взглядов, но он также не может запретить мне сказать, что в современном мире существуют две противоположные теории искусства. Наука — вещь очень почтенная. И все же там, где проходит граница двух мировоззрений, нужно выбирать: или одно направление, или другое. Это и есть главная наука.

Нас часто теперь пугают словом «гносеологизм». Словечко, конечно, глупое, но виноваты в этом те, кто его изобрел. Что же это такое, что за новый уклон? Под именем «гносеологизма» следует, видимо, понимать убеждение в том, что все виды искусства имеют единый источник — отражение объективной реальности, что в основе искусства лежит истина — истина познания реального мира вокруг нас, истина общественная, состоящая в идеале полной социальной справедливости, за который мы боремся, истина эстетическая, которую автор «Морфологии искусства» обходит тщательно. Если

в этом состоит «гносеологизм», то не пугайте нас! Мы можем только гордиться нашей мнимой отсталостью.

Говорят, что существуют новые, семиотические методы изучения художественного творчества, отвечающие современному уровню науки, и было бы догматизмом препятствовать их развитию. Прекрасно — изучайте! Если, конечно, результат будет такой, как в «Морфологии искусства», то, скажем прямо, большой веры в плодотворность новых методов книга М. Кагана не внушает. Я не могу ничего возразить против того, что взгляды автора этой книги нашли себе выражение в печати. Это даже хорошо. Я возражаю только против усвоенной противниками «гносеологизма» военной хитрости, состоящей в том, что старую теорию условного происхождения художественного сознания стараются выдать за последнее слово творческого развития науки и с некоторой дозой «нахрапа», нажима, воинственной агрессивности навязать ее современному читателю в ущерб прочной традиции классической марксистской литературы.

Если хотите развивать марксизм, если чувствуете себя способным на это, делайте свое дело не в обход его великой традиции, не ломая ее, а *в том же направлении*. Будем стремиться к тому, чтобы у нас не получился «марксизм без берегов».

3

На этом я поставил точку в надежде, что мне больше не придется иметь дело с проблемой М. Кагана. Однако судьба судила иначе. Стихийное течение, в котором могут блистать, переливаясь всеми цветами радуги, такие книги, как «Морфология искусства», не иссякло, оно, напротив, приняло более заметный характер. Кажется, даже речь идет о явлении общественном, имеющем свои характерные признаки и прямо противоположном погоне за преувеличенной идеологической чистотой, бывшей в обычае лет тридцать назад. Конечно, тридцать лет — большой промежуток времени, но не настолько большой, чтобы забыть эксцессы неистовой ортодоксии. Зачем же, двигаясь в обратном направлении, выказывать столь же нелепый и неразборчивый стихийный пыл?

Полный отчет о дискуссии по книге «Морфология искусства» напечатан в журнале «Художник» (1974, №№ 11—12). Там же можно прочесть и два выступления М. Кагана, который присутствовал на ее обсуждении. Он не выдвинул новых аргументов и не отвечал на критику по существу, а, сославшись на свою беспорочную службу и свое право называться марксистом, объявил критическую оценку его сочинения «политической, идеологической, философской дискриминацией», а также «экзекуцией инакомыслящих». Он выразил озабоченность тем, что в моем выступлении некоторые места его книги были представлены «как результат студенческого невежества, верхоглядства и проч.».

Начнем с последнего. Перед трибуналом истины все равны, и нельзя «дискриминировать» даже студента. Ошибаться свойственно человеку. К несчастью, ошибки возможны у всех — ошибки памяти, ошибки слишком пылкого воображения, ошибки внимания. Я не был особенно придирчив к М. Кагану и не поставил ему в вину, например, тот факт, что он указывает

дату появления книги Дюбо на сто лет раньше, чем это было в действительности (1619 вместо 1719). Быть может, это шутка наборщика или не замеченная автором простая описка. Мне самому случалось ошибаться или краснеть за те ошибки, которые внесены были в мой текст чужой рукой. Но когда автор излагает сомнительные взгляды с таким постоянством, как это делает М. Каган, его ошибки приобретают характер иронии судьбы, они говорят нам что-то существенное об отношении нашего ученого к науке.

Никто, разумеется, не исключал М. Кагана из числа марксистов, и я первый готов признать за ним право гордиться этим отличием. Но если бы даже кто-нибудь выдал ему справку за круглой печатью в том, что он прописан и проживает в своей квартире как марксист, это ровно ничего не могло бы изменить в объективном содержании дела. Ни служебные и общественные заслуги, ни признание автора книги «Морфология искусства» марксистом первой гильдии не может отменить вопрос, излагает ли он в своей книге марксистское учение *действительно*, на самом деле? Принадлежность к марксизму есть факт, а не звание, он подтверждается содержанием идей, а не формальным правом каждого называть себя марксистом. По словам М. Кагана, в теории может быть много оттенков, и никто не имеет права присвоить себе монополию марксистской истины. Это совершенно справедливо. Зная, что такое нетерпимость к чужому взгляду, зная это по личному опыту, я всегда готов осудить ее. Но согласитесь, что при всем богатстве возможных оттенков, марксизм — все же единое учение, и в этом деле нельзя руководствоваться правилом «чин чина почитай».

Что касается «экзекуции инакомыслящих», то М. Каган, как принято говорить, драматизирует положение. Семантика слова «инакомыслие» приобрела за последние годы столь определенное значение, что вряд ли кому-нибудь придет в голову подозревать в этом грехе человека, который издает ученые книги под названием «Лекции по марксистско-ленинской эстетике». Правда, в его «Лекциях» есть много такого, что не отвечает названию, и вот небольшой пример. Согласно объяснениям М. Кагана понимать искусство может только образованный человек, а художественное образование состоит якобы в «знании многообразных видовых и стилевых систем художественно-образных знаков». Следует иллюстрация: «Очевидно, например, что нельзя получить наслаждения от произведения, язык которого ты не понимаешь (вспомним в этой связи точное определение В. И. Лениным его отношения к произведениям формалистического толка: «Я их не понимаю, не испытываю от них никакой радости»)»[20].

Ученый человек М. Каган, и в «знании многообразных видовых и стилевых систем художественно-образных знаков», должно быть, у него недостатка нет, но многого ему не хватает. Не буду перечислять весь дефицит — боюсь нарушить его права и выразить догматизм. Но уж, во всяком случае, чувства юмора у него нет. Если вы скажете: «Не понимаю, как можно с такой развязностью писать о Ленине», он вам ответит: «Значит, сами признались, что не понимаете». Нельзя сказать, чтобы такие образцы железной логики украшали книги М. Кагана.

Я, разумеется, не хочу сделать из этого примера далеко идущие выводы, но зачем он ставит других в такое положение, которое не позволяет им стыдливо молчать при виде столь удивительного истолкования фразы Ле-

нина? Может быть, у М. Кагана не было дурного намерения, но по иронии судьбы, которая всегда начеку, всегда при исполнении своих обязанностей, сказал он дурно.

Мы знаем, например, что такой компетентный судья, как А. В. Луначарский, был другого мнения об отношении Ленина к искусству. Вот что он сообщает на эту тему: «Ленин мало писал и говорил об искусстве. Но в его гармоничном революционном сознании все занимало правильное место. Если бы он где-нибудь дал систематизированное выражение своим взглядам на искусство и художественную политику, это было бы так же авторитетно и мудро, как все им написанное. Но время было другое. Задачи художественного воспитания народа еще только брезжили сквозь дым войны и столбы пыли разрушения и первоначальной стройки. Мы имеем поэтому у Ленина только наметки, отрывки. Они драгоценны. Нужно уметь обдумывать их, толковать, применять»[21].

Сплетня о том, что Ленин отвергал произведения экспрессионистов, футуристов и прочих деятелей так называемого авангарда вследствие своей неспособности их понять,— образец непростительной пошлости. Этим давно уже промышляют зарубежные недруги ленинизма, и М. Кагану как человеку другой политической ориентации не следовало бы повторять такой низкопробный аргумент, особенно в книге под названием «Лекции по марксистско-ленинской эстетике».

Он не подумал об этом, и тем не менее никакой «экзекуции» не последовало. Книга М. Кагана, выпущенная вторым изданием, была опубликована, если верить выходным данным, в количестве более 80 тысяч экземпляров под грифом Ленинградского университета. За ней последовала другая книга — «Человеческая деятельность», изданная в Москве в количестве 70 тысяч экземпляров.

Нет, напрасно М. Каган хочет примерить венец мученика, он совсем не идет ему. Поглядите, журнальная деятельность ученого и до, и после обсуждения его книги в Академии художеств льется широким потоком. Недаром, излагая успехи и достижения советской эстетической науки в берлинском издании Bildende Kunst, он ставит на первое место свои собственные труды.

Когда умом человека овладевает страсть суемудрия и желание быть впереди, он стремится найти какую-нибудь действительную или мнимую потребность общественного сознания и, крепко ухватившись за нее, кричать: «Не спите, консулы!» Под этим флагом вы можете писать, что вам угодно, не утруждая себя изучением фактов и терпеливым анализом их — за вас будут работать неведомые силы.

Люди старшего поколения, наверно, помнят те времена, когда достаточно было крикнуть: «Теория условных рефлексов И. П. Павлова», чтобы обеспечить себе выгодную позицию. Так же примерно было с мичуринским направлением в сельскохозяйственной науке. Конечно, ни Павлов, ни Мичурин в этом не виноваты, но для многих такая связь демагогии и прожектерства сыграла изрядную роль.

Однако времена меняются, и мы меняемся вместе с ними, меняются и наши приемы борьбы за лучшее место под солнцем. М. Каган не пишет о мичуринском направлении в искусствознании, он не требует применения квадратно-гнездового способа в эстетике, но у него есть свой конек. Это

системный подход, теория информации, семиотика и еще полдюжины научных терминов, которые можно применить к искусству под видом новых методов его изучения. Кто горой стоит за эти «новые методы», тому уже не нужно думать об исследовании фактов согласно обычной логике научного знания и тем более нет надобности заботиться о согласии своих выводов с основными идеями марксистско-ленинской эстетики, от имени которой он излагает свои открытия. Это было бы даже догматизмом. Поэтому М. Каган просто объявляет своих противников закоренелыми врагами «сближения естественнонаучного знания и социальных наук», сравнивая их с теми людьми, которые отрицали генетику и кибернетику [22]. К сожалению, поборник системного подхода не показал, как следует применять генетику и кибернетику к художественной деятельности. Его статья, на которую я здесь ссылаюсь, не имеет никакого отношения и к тому, что в науке называют теорией информации, если не говорить о самом слове информация, которое повторяется слишком часто. Вообще я был бы очень благодарен кому-нибудь, кто мог бы мне указать в сочинениях М. Кагана или у других авторов того же направления хотя бы одну мысль об искусстве, которая не была бы обыкновенной, давно известной слабой мыслью, переодетой в удивительный марсианский наряд всевозможных научных терминов. Много слов тратится на доказательство необходимости новых методов исследования, но не видно сколько-нибудь серьезного примера такого исследования — без чисто внешних аналогий на самом абстрактном уровне, без вызывающего чувство иронии злоупотребления научными терминами, не имеющими никакого отношения к искусству.

Можно ли исследовать вопросы искусства методами естественных наук? Вообще говоря, можно, но вообще ни о чем судить нельзя. Смотря *какое* исследование. Недавно врач прописал мне лекарство с красивым названием. По своему химическому составу это бензил-циклогептан-гидроген-фумарат. Существует великий закон изоморфизма, или «аналогии всего сущего», как говорили в средние века, согласно которому я могу перенести формулу моего лекарства на другую модель, например искать нечто подобное ей в эстетике. Но если вы скажете, что вероятность полезного результата подобных поисков будет невелика, это не значит, что вы отрицаете химию. Так же обстоит дело с генетикой и кибернетикой. Это, без сомнения, важные науки, но хорошо было бы оградить их от простого пустозвонства.

Что касается «сближения естественнонаучного знания и социальных наук», то оно также бывает разное. Достаточно напомнить читателю попытки перенести теорию Дарвина в область общественных явлений, так называемый социальный дарвинизм, служивший в свое время оправданием общества, основанного на беспощадной взаимной борьбе отдельных лиц. Такое перенесение опыта естественных наук в область человековедения не одобрит даже М. Каган. Кроме того, заметим, что попытки построить эстетику на основе естественных наук вовсе не новость. Уже в 70-х годах прошлого века, в эпоху позитивизма, возникла так называемая эстетика снизу. Она опиралась на психофизиологические эксперименты, статистику, измерения. Судя по тому, что этим занимался выдающийся немецкий ученый Фехнер, такие опыты не были совершенно бесплодны. Но слабая сторона «эстетики снизу» (в отличие от предшествующей философской «эстетики сверху») недолго оставалась секретом. Мода на позитивизм прошла, и с

тех пор о ней вспоминают с некоторым пренебрежением. Правда, в нашем веке на Западе возникли новые формы эстетики на основе естественных наук или, точнее, на основе физического идеализма, например так называемая штуттгартская школа Макса Бензе — один из важных источников вдохновения М. Кагана с его новым словом в эстетике.

Но почему, собственно, необходимо сказать обязательно *новое* слово? Мало ли всяких бедствий вышло из неистового новаторства былых времен, например в агробиологии? Как не вспомнить здесь Щедрина: «Боже мой! Сколько же есть прекрасных и вполне испытанных старых слов, которые мы не пытались даже произнести, как уже хвастливо выступаем вперед с чем-то новым, которое, однако, и не можем даже определить». Впрочем, М. Каган хвалится тем, что он способен дать математически точное определение любому слову, а слов у него миллион. Настоящая симфония слов, имитирующих язык научной лаборатории, но создающих только расстройство мыслящего вещества, словом — бессистемный подход.

Сейчас это будет показано, читатель, и вы сумеете убедиться в том, что я не преувеличил опасность ученого верхоглядства в трудах М. Кагана. Но пока мы не начали контентый анализ его системы систем, я хотел бы заметить, что сам по себе вопрос о «сближении естественнонаучного знания и социальных наук» существует. В прежние времена естественные науки занимали только небольшую часть общего здания культуры и находились под сильным влиянием гуманитарных знаний, истинных или ложных, но достаточно могущественных, чтобы придать определенную окраску всей духовной жизни эпохи. В настоящее время это положение резко изменилось. Может даже показаться, что естественные и точные науки оттеснили гуманитарные интересы на задний план. И, хотя это торжество технического ума часто преувеличивается, можно предвидеть, что в недалеком будущем все штаммы человеческого рода будут так или иначе связаны с естествознанием и техникой, по крайней мере в сфере необходимого общественного труда.

А так как всякая медаль имеет свою оборотную сторону, то успехи научно-технической революции также рождают свои предрассудки, которые в сумме образуют некоторую «идеологию» (в отрицательном смысле этого слова, известном каждому читателю произведений Маркса и Энгельса). Этим я, конечно, не имею в виду бросить тень на честных тружеников науки, которые своими исследованиями и практическим их применением создают материальный базис будущего общества, коммунизма. Можно быть «технарем», занимаясь эстетикой или историей искусства, и наоборот. Не имея никакой надобности в подхалимстве перед победителями природы, могу сказать, что среди них встречается много людей с широким мировоззрением, способных понимать искусство, интересоваться историей культуры и философии.

Особенно достойны уважения те представители естественных наук, которые подобно Эйнштейну, Максу Борну, Норберту Винеру трезво оценивали плюсы и минусы своих достижений в свете их общественных последствий. Да, такие люди, лишенные всякого чванства князей мира сего, заслуживают самого глубокого уважения. Когда же деятели естествознания и техники под влиянием неуклонно действующей потребности исторического развития овладеют общественной наукой (имеющей свой метод мышле-

ния, свою самостоятельную традицию и свой особый научный аппарат), то им цены не будет. От этого сближения естественнонаучных знаний и социальных наук следует ожидать много полезного для всего общества.

Но если кто-нибудь думает, что любой вопрос можно решить, переведя его на доступный каждому обитателю нашей планеты, получившему техническое образование, «формализованный» язык, то он технарь, будь он трижды профессор гуманитарных наук. Идеология грамотеев и технарей — это идеология специалистов, оторванных от общественного содержания их деятельности. Она опасна тем, что кажется вытекающей из научно-технической революции, необходимой всякому обществу. Но это не так. Несмотря на видимость наукообразия, это бешенство рассудка, маниакальная вера в число, формулу, сотворимость всего («алгеброз», по выражению одного французского писателя) есть разновидность современной буржуазной идеологии, хотя ее гласным или негласным идеалом является власть беспартийных специалистов, так называемая технократия, возвышающаяся над всеми классами.

В области философии эта идеология представлена различными течениями позитивизма и структурализма, распространяющими абстрактные методы «формализованного» мышления на весь живой и конкретный мир. Однако граница такого переноса есть, и чем яснее будет она проведена, тем шире возможности подлинного сближения естественных и общественных наук.

Разумеется, технобесие, принимающее иногда фантастические размеры, похожее на общественные эпидемии средних веков, не исчерпывает всей буржуазной идеологии нашего времени. Есть и другая, обратная сторона, представленная течениями иррационального типа, из которых наиболее известно современному читателю то, что связано с именами Хайдеггера, Ясперса, французских экзистенциалистов. В искусстве миф XX века также имеет два полюса: течения более холодного абстрактного типа сменяются истерикой экспрессионизма, и наоборот. Впрочем, крайности сходятся. И главное, сходятся где-то в своих истоках, в глубоко лежащем слое исторической почвы.

Если бы М. Каган утверждал, что для вычисления количества кинотеатров, необходимых в данном городе или области, нужно обратиться к помощи компьютера, если бы он предложил количественную формулу для установления относительных тиражей литературных произведений — это было бы понятно и оправданно, как и решение других задач такого рода при помощи методов, хорошо известных в естествознании и технике. Но создатель системы систем имеет в виду другое. Речь идет о том, чтобы превратить эстетику и все, что он называет человековедением, в симуляцию научно-технического мышления. Только симуляцию, потому что весь корпус трудов М. Кагана не содержит ни одного, хотя бы самого малого, малейшего фактического открытия или вывода, полученного при помощи предлагаемых им на словах новых методов. Автор системы систем не проводит даже каких-нибудь эстетических или вообще «человековедческих» экспериментов, вроде тех, которые делали над подопытными животными нашего рода ученые школы Фехнера сто лет назад, не пользуется анкетами, статистикой. Его задача гораздо проще: нужно выстроить все понятия, известные и без него, в некоторое подобие единой конструкции, более абстрактной, чем лю-

бые системы умозрительной философии былых времен. Все исторические факты обязаны подчиняться надуманным рассудочным схемам, изложенным на особом техническом языке, пугающем простого смертного.

В сущности говоря, все это только шутки — шутки научной фантазии, но, если явление, само по себе ничтожное, приобретает характер эпидемического заболевания, шутки становятся серьезны. Попробуем внимательно рассмотреть симптомы новой болезни мыслящего вещества. Быть может, найдется какая-нибудь вакцина от вируса, поражающего некоторые клетки живой ткани. Наше дело правое — будем защищаться, пока живем.

4

Главное и, может быть, единственное открытие нашего ученого состоит в *методе переименования*. Любые давно известные понятия или, скорее, представления немедленно превращаются в немыслимую вязь специальных терминов, симулирующих движение мысли. Здание, выстроенное М. Каганом, снизу доверху покрыто архитектурными украшениями из ученых слов. Здесь и «двухуровневая биосоциальная система», и «блоки художественного творческого процесса», и «мигрирующая структура», и «вариативная множественность», не говоря уже о таких мелочах этого словесного царства, как «индикаторы», «реципиенты», «антропосоциогенез», «общесоциумная деятельность» — всего не перечислишь. Но если снять эту убогую роскошь наряда, то окажется, что в основе всей «сложнодинамической системы» нашего автора лежат две-три знакомых абстракции, не имеющие никакого отношения к генетике, кибернетике и теории информации. Все остальное только слова. В теории информации есть термин *белый шум*. Так называется набор сигналов, спектр которых не имеет никакой специфики. Труды М. Кагана по применению теории информации к искусству и другим разделам человековедения есть именно белый шум.

Конечно, наш автор может сказать, что моя цель — запретить употребление терминов в науке, но видит бог, что это не соответствует действительности. Название, термин, номенклатура — не пустое дело. Посмотрите, сколько терминов, да еще латинских и греческих, в самых богатых фактами разделах знания. И то обстоятельство, что термины взяты из мертвых языков, также не лишено значения. Это возвышает их над обычной человеческой речью, недостаточно определенной и часто болтливой, сообщает им всеобщий и неподкупный характер. Термин — зарубка, которую делает ученый в твердом грунте науки, чтобы поставить ногу и подняться выше. Но если наш ученый употребляет термины зря, то он скоро неминуемо окажется висящим в воздухе. Этого примерно уже и достиг М. Каган, придумывающий десятки ненужных терминов, в том числе и такую жемчужину словесного творчества, как «субъектотип». Все это, право, не лучше, чем старый образец ученой латыни: *лошадендус свалендус с мостендус*.

Все труды М. Кагана имеют одну и ту же «мигрирующую структуру», переходящую из книги в книгу, из статьи в статью. Эта структура состоит из *трех* частей, или звеньев. Рассматривая любой вопрос, ученый прежде всего устанавливает, что все теории, существовавшие до него, неудовлетворительны и лишены «системного подхода» или предваряют его собствен-

ную, только что изготовленную систему. Приступая к делу, М. Каган неизменно строит равнобедренный треугольник. В двух противоположных углах его сидят односторонние крайности. В левом углу, например, «социологизм» 20-х годов, в правом — «гносеологизм» 30-х, а сам исследователь без боя занимает вершину треугольника[23].

Другой равнобедренный треугольник имеет следующее наполнение. В левом углу отведено место мыслителям, которые «пытались свести человеческую деятельность к какому-то одному ее виду» — таковы Аристотель, Линней и Хейзинга. Что касается Аристотеля, то он, например, пытался свести человеческую деятельность к политической активности (как будто греческий философ не был создателем трех этик, трактата о душе и прочих сочинений по человековедению). В правом углу треугольника помещаются другие концепции, которые пришли на смену концепциям, «упрощавшим реальное положение вещей» (подобно философии Аристотеля). В новых концепциях «человек и его деятельность представали во всей их *сложности и многомерности,* но при этом никак не раскрывали тайны своей организованности». В списке лиц не упрощавших, но и не раскрывавших числятся В. Н. Тенишев, Ханна Арендт, заведующий кафедрой философии Техасского университета Ирвин Лииб и другие соперники Аристотеля. Вершину треугольника неизменно занимает сам М. Каган как воплощение абсолютного синтеза односторонних крайностей, командующий парадом и организатор всей поднебесной[24]. Выше уже было сказано, что этот «инвариант» проходит через всё собрание сочинений нашего автора, и М. Каган не столько интересуется тем, что действительно сказали предшественники его системы, сколько возможностью разбить их на две шеренги по принципу «с одной стороны — с другой стороны».

После этой предварительной организации материала ученый приступает к системному подходу в собственном смысле слова, и здесь начинается второе, главное подразделение мигрирующей структуры его трудов. Оно состоит в простом делении предмета, иначе говоря, в классификации. Дана метасистема, она разбивается на системы, системы на подсистемы, последние на подподсистемы и так далее. Естественно, что при этом возникает множество «составляющих» и «образующих». Все они перечислены, имеют свой номер, отмечены цифрами в порядке натурального ряда или буквами алфавита.

Мне удалось насчитать у М. Кагана следующие конечные множества: два аспекта системного анализа, три основных элемента деятельности, четыре компонента художественно-творческого процесса, пять блоков психики, шесть классов синкретических и синтетических искусств с изобразительной и неизобразительной доминантой, семь функций культуры первого ансамбля. Число семь, священная гебдомада пифагорейцев, является, в общем, пределом магии чисел М. Кагана, хотя бывают отдельные превышения. Кроме того, множества повторяются: две основополагающие функции культуры, три пары философско-антропологических категорий, четыре слоя проективного вида деятельности и т. д. Особенно тяжкое бремя несет число пять: пять способностей психики, пять установок художественного метода, пять условий творческого процесса, пять уровней того же, пять установок реципиента, пять интеллектуальных механизмов, пять моментов вкуса,

пять элементов художественного образования, пять потенциалов человеческой личности — и конца этому не видно.

Кажется, М. Каган совершает глобальную инвентаризацию всего сущего и не сущего. Все должно знать свое место, и ни один прыщик, по выражению Щедрина, не смеет вскочить, прежде не почесавшись. Волны этой классификации, следуя четко одна за другой, настигают самые незначительные факты. Все имеет свое логическое основание, «необходимое и достаточное».

Даже практика обсуждения творчества мастеров пера и кисти в соответствующих организациях и союзах возникла не произвольно: она с математической строгостью выводится из первоначального взрыва расширяющейся вселенной М. Кагана. Даже театральная афиша — не простое извещение о спектакле, а индикатор вашей гедонистической функции. План мироздания ясен до мельчайших подробностей. С полной нагрузкой своего интеллектуального механизма ученый доказывает важную истину: ноги существуют для того, чтобы носить штаны,— и мы действительно носим штаны. Главное доказать, что все на свете имеет свою бирку, все точно пригнано друг к другу, все является компонентом или элементом, аспектом или функцией, вектором или потенциалом. Это какая-то новая страшная схоластика, замешанная на жидком растворе научной словесности. Совершенно банальная мысль, вроде того что мало одного таланта, нужно еще мастерство, после целой симфонии слов с выделением ударных фраз, набранных курсивом, превращается в «изоморфность, структурное соответствие мастерства и таланта» [25].

Зато окончив свой запечатленный труд, ученый может облегченно вздохнуть. «Структурный костяк динамической системы» построен, «все возможные ситуации исчерпаны». Теперь остается только оценить проделанную работу. Начинается торжествующий финал: «Мы предложили свое решение вопроса», «мы уже имели возможность показать», «как это уже было нами показано в свое время» и т. д.

При всем опасении быть обвиненным в дискриминации и экзекуции должен все же сказать, что в этой модели мироздания больше всякого рода ухищрений, чем полезного смысла. Легкое ли дело привести все в порядок? С этим, кажется, не справился даже гоголевский полковник Кошкарев. Однако девиз нашего ученого: «да погибнет мир, но восторжествует система!» К сожалению, нет возможности представить то, что он понимает под системным подходом, в сколько-нибудь пространных образцах, чтобы читатель мог вполне оценить этот праздник разума. Но достаточно изложить хотя бы первые основания его «подхода», approach, так сказать.

Всякая сложная биологическая или социальная система, рассказывает наш исследователь, требует двоякого рассмотрения. Первое — в ее предметном бытии, второе — в ее динамике (деление, конечно, пустое: предметного бытия без динамики не бывает). Динамику опять-таки делим пополам. Первое есть функционирование системы, ее деятельность, второе — развитие ее (как будто функционирование системы в этом диалектическом мире не является ее развитием, а развитие не выражается в самом функционировании). Далее включаем число *три*. Существуют три плоскости исследования сложнодинамической системы: предметная, функциональная и исто-

рическая. Каждая из этих плоскостей имеет дальнейшие подразделения. Так, предметный аспект предполагает решение двух задач. Первая — из каких компонентов (подсистем) состоит изучаемая система. Второе — как эти компоненты между собой связаны, «иначе говоря, мы имеем тут дело с элементным (или компонентным) и со структурным анализом системы»[26]. *Лошадендус свалендус с мостендус!*

Далее автор ставит перед собой вопрос: «Но откуда может возникнуть представление об изучаемой системе как о целом, если не полагаться на чисто интуитивное ощущение данной целостности?» Ответ таков: «На наш взгляд, единственный эффективный путь решения этой задачи — подход к изучаемой системе как *части некоей метасистемы*, т. е. извне, из среды, в которую она вписана и в которой она функционирует»[27]. Итак, ученый отождествляет свой системный подход с подходом *извне*, из среды. Мы знаем, конечно, что все роды и виды существуют в определенной среде. Много спорили о том, может ли активное влияние этой среды изменить целостный характер какого-нибудь вида, например вида пшеницы. Но чтобы целостность конкретной системы возникала извне, путем простого деления среды на части, без внутреннего развития, это, кажется, трудно себе представить.

Рассуждая об исследовании «от целого к частям», М. Каган, конечно, имеет в виду не диалектическое развитие от абстрактного к конкретному, а только внешнюю классификацию, к тому же наполовину идущую от самого субъекта, который осуществляет ее собственной активностью, то есть произвольно. По крайней мере, заключая свой очерк системного подхода, М. Каган пишет: «Построение системы категорий есть задача достаточно сложная, ибо система эта должна быть, с одной стороны, *отражением системы реальных связей* объективного мира, а с другой — *порождением систематизирующей активности самого познания*»[28].

Если вы скажете, что активность познания заключается именно в отражении системы реальных связей объективного мира, то М. Каган немедленно поставит вас в угол. В другом углу будет находиться крайность «систематизирующей активности», а над обоими последовательными взглядами вознесется сам вездесущий дух мертвой эклектики. Впрочем, немного ниже ученый обещает держаться «анализа тех реальных связей и отношений, которые будут раскрываться в ходе изучения человеческой деятельности в различных ее аспектах и проявлениях». Но слова — это одно, а дела, которым принадлежит главная роль даже в теории,— другое. Оставим поэтому общие фразы о системном подходе и обратимся к тому, как этот подход функционирует у М. Кагана *на деле*, каким образом он превосходит, если верить ученому, подход структурный, структурно-функциональный и даже структурно-функционально-генетический.

5

Начнем с небольшого примера. Исследователь классифицирует область материальной культуры, устанавливая в ней два подразделения. Мы узнаём, что одно из них носит производственно-технический характер, другое же — это «культура воспроизводства человеческого рода». Естествен-

но, что такая важная отрасль культуры нуждается в материальном обеспечении и прежде всего, как пишет М. Каган, в «оптимальных физических качествах человека», необходимых для успешного воспроизводства рода. Любопытно было бы знать, каким образом ученый думает измерять «оптимальные физические качества», необходимые в столь щекотливом деле, и будут ли допущены к нему лица, обладающие только средними качествами, а также влияет ли на это подразделение материальной культуры продолжительность ночного времени в данном регионе?

М. Каган молчит об этом и только вычленяет на следующем уровне анализа необходимость физической культуры, включающей в себя спорт и медицинскую практику, с целью не только исправить, как он пишет, «брак» самой природы, но и усовершенствовать дарованные человеку природой «анатомо-физические качества». А так как, по словам поэта, любовь и голод правят миром, то необходимо было бы также выяснить, относится ли к области материальной культуры пищеварение. Кажется, однако, что такие «конструкты» свидетельствуют в пользу нашей рабочей гипотезы, согласно которой М. Кагану, к сожалению, не достает чувства юмора.

Слабость рассуждений ученого изоморфна его амбиции. Все у него необходимо и достаточно, все изложено с аксиоматической точностью. Не хватает только обыкновенной человеческой логики. Так, на странице 64 своего труда «Человеческая деятельность» он исследует «ценностно-ориентационный» аспект этой деятельности в отличие от познания. Произвольно толкуя слова Ленина, М. Каган отождествляет понятие ценности с тем, что «нужно человеку». Однако тремя страницами ниже он уже забыл об этом и доказывает, что ценность никоим образом нельзя отождествлять с полезностью. Значит то, что нужно человеку, не есть полезное ему? Но если полезность нельзя смешивать с ценностью, как быть с ценностью потребительной, то есть с полезностью вещи для человека?

Попробуйте осилить составление инструкции по хранению живого и мертвого инвентаря во всей вселенной! Первое, второе, третье, четвертое, пятое... М. Каган сам запутался в этой «вариативной множественности», созданной его пытливым умом. Не следует забывать, что он говорит об искусстве и даже в общем человековедении вычленяет искусство, поднимая его на высокий пьедестал. Тем не менее сами факты, то есть художественные произведения, интересуют его лишь в связи с возможностью поместить их в тот или другой отсек системы. Он упоминает и «Процесс» Кафки и пьесу «Лебедев против Лебедева», но все это не живет и даже не нужно. Нужны только подсистемы и компоненты.

Там же, где ученый стремится применить свой «системный анализ» к отдельному художественному произведению, пила его анализа ничего кроме расчленения живого на части произвести не может. Так, например, он вычленяет две особенные черты личности художника. Первая особенность состоит в том, что у художника более развит «художественный потенциал», чем у других людей — истина, разумеется, неоспоримая. Вторая особенность более интересна, она состоит в обязательном раздвоении личности художника на две подсистемы: «Вторая особенность личности художника связана со своеобразным феноменом *ее удвоения*, который уже был нами описан [29] и о котором великолепно сказано в известных пушкинских строках:

Пока не требует поэта
К священной жертве Аполлон,
В заботах суетного света
Он малодушно погружен;
. . . .
Но лишь божественный глагол
До слуха чуткого коснется,
Душа поэта встрепенется,
Как пробудившийся орел.

Что касается ученых, то для них, как сообщает М. Каган, «нет никакой нужды в подобном самоудвоении личности, ибо она остается при деятеле, скрытая от посторонних глаз»[30].

К сожалению, системный подход не подтверждает в данном случае своей релевантности. Пушкин разрезан на две части вопреки смыслу его стихотворения, которое представляет собой полемику против обывателя в защиту единства личности поэта. Правда, истинный поэт не разыгрывает из себя педанта и моралиста, а живет общей жизнью всех «детей ничтожных мира». Каков этот мир, от него не зависит, но он остается самим собой, всегда готовый откликнуться на зов поэтической истины, голос высших интересов его пророческой судьбы.

Это враги Пушкина распространяли версию, будто он «поэт изрядный», но «человек пустой». И как больно их клевета задевала самого Пушкина, видно из того, что первый стихотворный ответ на эту гадость возник у него уже в виде эпиграммы 1821 года:

«Хоть, впрочем, он поэт изрядный,
Эмилий человек *пустой*».—
«Да ты чем *полон*, шут нарядный?
А, понимаю: сам собой;
Ты полон дряни, милый мой!»

С той же мещанской схемой, разделяющей *талант* поэта и *характер* человека, имел дело Гейне в Германии и немало смеялся над ней, а критика обывательской страсти рассматривать каждого выдающегося человека *в двух планах* есть и у Гегеля, и у Гёте. К сожалению, мнимый закон удвоения личности совсем не новость, он давно уже стал «инвариантом» мышления определенного типа. Интерес к закулисной жизни служителей муз — вещь известная, обыватель любит рыться в грязном белье великого человека. Соблазнительно открыть для себя, что в своих частных делах поэт столь же мелкий «субъектотип», как всякий другой, и только сумел пристроить к своей «бытовой личности» еще какой-то идеальный фасад. Но такова уж его профессия!

Достаточно зная на собственном опыте этот взгляд, Пушкин отвергает его в своем стихотворении 1827 года. Он хочет сказать, что поэт всегда верен себе, как, впрочем, и всякий человек, заслуживающий нашего внимания. Пушкин выразил ту же мысль и в прозе: «Врете, подлецы: он и мал и мерзок — не так, как вы, иначе». Слово «подлецы» не относится, конечно, к публике, способной чувствовать поэзию. Причина ее интереса к личности поэта совсем другая. Ведь эта личность является как бы воплощением общественного сознания, зеркалом лучшего в человеке. Поэт все пережил, все понял, в нем каждый может найти самого себя, и этот «пангносеоло-

гизм» играет в общем интересе к его любви и ненависти самую существенную роль. Что же касается мнимого закона удвоения личности, открытого М. Каганом, то он является формализацией права на пошлость, которого поэт не имеет.

Белинский шел так далеко в этом направлении, что исключал возможность всякого противоречия между образом жизни поэта и его стихами: «Наше время преклонит колена только перед художником, которого жизнь есть лучший комментарий на его творения, а творения — лучшее оправдание его жизни». В защиту Пушкина Плеханов справедливо заметил, что мысль стихотворения «Поэт» должна быть правильно понята. «Пушкин вовсе не дает в нем поэтам разрешения быть пошляками до тех пор, пока Аполлон не потребует их к священной жертве». Он хочет только сказать, что бескорыстное наслаждение творчеством способно очистить поэта от тех низких движений души, которые неизбежны при определенных условиях жизни. «Вот на это-то облагораживающее влияние поэтического творчества и хотел указать Пушкин, не вдававшийся в философско-исторические соображения, но, как видно, очень интересовавшийся психологией художника. Ему отрадно было думать, что как бы ни гнала его судьба, какие бы унижения она ни готовила, она не может отнять у него высокие наслаждения творчества»[31].

Таким образом, изучение поэта на «бинарном уровне», превращение его в «двухэлементное существо», или «двучлен», не оправдывает себя. Еще более удивительно применение системного подхода М. Кагана к другому произведению Пушкина — «Евгению Онегину». Согласно аксиоматически точному выводу ученого, беда Татьяны состояла в том, что она любила читать («ей рано нравились романы»). На этой почве произошло недоразумение — она «приравняла и Онегина к романтическим персонажам», а это было ошибкой. «Нужно ли удивляться тому,— пишет М. Каган,— что проверка поэтических мечтаний жизненной реальностью драматически обернулась для бедной Татьяны?» Художественный потенциал ее натуры сыграл с ней плохую шутку. Другое дело Ольга. Совершенно чуждая художественных потребностей, эта «прозаически деловая» женщина оказалась неспособной понять поэтическую натуру Ленского.

Таковы два компонента системы Лариных. Мораль поэтического произведения Пушкина состоит, по мнению нашего автора, в том, что нельзя ни преувеличивать, ни приуменьшать удельный вес «художественного потенциала личности в общей ее структуре». Пушкин «не приемлет ни атрофии, ни гипертрофии художественных интересов личности» и возвышается над этими крайностями, типичными для современного ему общества, как М. Каган возвышается над социологизмом и гносеологизмом в эстетике. По словам ученого, творчество нашего великого поэта, как и творчество многих других художников до и после него, «подтверждало своими человековедческими исследованиями правильность такой постановки вопроса»[32].

Да, с такой наукой не соскучишься! Вспоминая великий закон изоморфизма, мы можем перенести глубокие выводы автора на другую модель, например на него самого. В плане эстетики он не страдает гипертрофией художественного потенциала, проще говоря, не овладел пятью моментами вкуса, еще проще говоря — равнодушен к искусству, да, кажется, и не очень

углубляется в факты, к нему относящиеся. Ему важно построить равнобедренный треугольник, где в одном углу сидит Татьяна, в другом Ольга, а мы с автором этого анализа наслаждаемся своим превосходством над их односторонними крайностями, удовлетворенные применением теории информации к семейству Лариных.

Конечно, Татьяна любила почитать, хотя это не единственная «атрибутивная характеристика» (по научному выражению М. Кагана) ее личности. Однако наш homo systematicus забыл, что любовь к чтению нельзя считать независимой переменной, ибо значение ее в каждой данной точке зависит от содержания того, *что* читает данный «субъектотип». Сначала Татьяна действительно читала сентиментальные романы Ричардсона и Руссо. Но после отъезда Онегина из деревни, проникнув в его избранную библиотеку, она прочла главные сочинения Байрона,

Да с ним еще два-три романа,
В которых отразился век,
И современный человек
Изображен довольно верно...

Это чтение многое объяснило Татьяне в «структуре души» Онегина, а его «ценностная ориентация» вовсе не разочаровала ее своей практической «установкой», чуждой художественному потенциалу. Мы знаем, что это чтение открыло Татьяне *мир иной*, ничуть не мелкий. Ей показалось даже, что она начинает понимать своего кумира, его несчастное сознание. Откуда взял ученый, что Татьяна разочаровалась в Онегине? Этого нет даже в либретто оперы Чайковского. Удивительно еще, как наш автор не потребовал, чтобы Онегин женился на Ольге, поскольку оба они по сути дела представляют одно и то же «практически-деловое» начало. Нет, анализ произведения Пушкина не подтверждает правильность избранного М. Каганом «направления исследования».

Вы уже знаете, читатель, что факты интересуют его только как материал для «систематизирующей активности самого познания». И этот интерес целиком сосредоточен на классификации, дефиниции, иерархии, номенклатуре. «Систематизирующая активность» скрипит, но режет любое живое явление на мертвые части, не считаясь с единством действительного развития и его реальными гранями. Одним из худших изобретений автора системы систем является мнимая противоположность (простите, «оппозиция») отражения действительности и приговора над ней или, по терминологии М. Кагана, деятельности познавательной и деятельности «ценностно-ориентационной». Мы еще вернемся к этой «оппозиции», чтобы исследовать ее главное теоретическое содержание, а пока посмотрим, как она ведет себя в области фактов. Дело в том, что М. Каган переносит свою общую схему на историю искусства и духовной культуры в целом.

Прежде всего он поясняет, что для каждого исторического типа культуры существенными являются «соотношения его познавательных и ценностных устремлений». Так, для христианской культуры средних веков *ценности* были важнее *знания*, поэтому она утверждала «безусловный примат веры над знанием», что подтверждается знаменитым принципом Тертуллиана «верую, ибо это абсурд». Однако посмотрим, что будет дальше. «В

противовес ей,— пишет М. Каган,— буржуазная культура вознесла знание над ценностями — не только религиозными, но даже нравственными; в итоге позитивистская деидеологизация, рационалистический сциентизм оказались здесь столь же представительными, «парадигматическими», говоря языком Т. Куна, как полное подчинение науки религией в средние века»[33].

Принцип М. Кагана состоит в том, чтобы рассматривать все явления нашего мира с наиболее абстрактной, формальной точки зрения. С этой точки зрения религиозная вера и нравственные ценности сливаются, а знание и вера становятся только односторонними крайностями двух эпох. Но здесь есть еще остатки полезной, хотя и школьной информации. Конечно, на деле все это не так просто, как представляется вершителю систем с высоты его синкретически-синтетической позиции.

Название седьмой главы первой книги «Суммы против язычников» князя философии средних веков Фомы Аквинского гласит: «Правде христианской веры не противоположна правда разума». Напротив, идея спасения посредством чистой веры, sola fide, связана именно с протестантизмом нового времени, религией утверждающегося буржуазного общества. Развитие научных знаний в принципе убивает религиозную веру, но мы видим, что, пока существует буржуазная культура и ее пережитки или превращения, шансы религии не утрачены. Может ли сомневаться в этом человек, знающий, каковы корни религии в современном обществе согласно экономическому анализу Карла Маркса?

Если же говорить о ценностях нравственных, то неужели эпоха «категорического императива» Канта, эпоха «моральности», которая согласно философии Гегеля тесно связана именно с буржуазным обществом, ничего не внесла в «ценностную ориентацию» европейской культуры? Само понятие ценности, столь распространенное в современной буржуазной философии, вышло из колыбели кантианства. Я не стану уже говорить о материалистическом направлении в этике XVI—XVIII веков, не связанном с понятием ценности, которым так дорожит М. Каган.

Но пойдем дальше, и мы увидим, в какую удивительную кривую закручивается его «систематизирующая активность». Гонимый болезненной страстью к порядку, М. Каган утверждает, что в средние века «структура художественной деятельности» требовала господства *веры*, а в эпоху капитализма — *техники*. Отсюда удивительный вывод: «В средние века эта ремесленная сторона искусства вообще не представляла никакой ценности, ценился в произведении лишь его священный, символический, духовный смысл, тогда как в культуре буржуазного общества технико-технологические проблемы художественного творчества все решительнее выдвигаются на первый план, выступив в середине XIX века *в прямую конкуренцию* с проблемами идейно-содержательными и в конечном счете в ряде модернистских течений решительно *оттеснив или даже вытеснив* эти последние; в результате стало возможным интерпретировать творчество как чисто формальную игру материальными элементами — объемами, цветовыми пятнами, звуками». Яркий тому пример — «техницистический конструктивизм»[34].

Мы можем теперь оценить все значение научной абстракции М. Кагана, настолько обширной и всеохватывающей, что для нее, собственно, нет

существенной разницы между «идейно-содержательными проблемами» середины XIX века и средневековой верой. Таков наш ученый во всем. Если речь идет о сущности искусства, он ставит определение его как «способа познания реальности» или «отражения действительности» в один ряд с формулой «связь человека с богом» и находит, что каждое из этих определений «было в какой-то мере справедливым, а в какой-то неосновательным»[35]. Все ничтожно перед лицом «систематизирующей активности», в ее абстракции все кошки серы, и так получается, что «отражение действительности» — столь же «однолинейное» определение, как «связь с богом».

Однако вернемся к вопросу о технических проблемах искусства. Неужели М. Кагану осталось неизвестным, какую роль в средневековом искусстве играла «ремесленная сторона», неужели он не знает о гильдиях св. Луки, о проверке качества доски, грунта, техники наложения красок и золота старшими мастерами цеха, о специальных трактатах по технике живописи, начиная с Теофилия Пресвитера, о том, что мы до сих пор не знаем, каким чудесным лаком для живописи пользовались братья Ван Эйк? Не может этого быть. Тут просто перст судьбы — наказание за жажду власти над миром дольним, которая чувствуется в этой мании порядка.

И вот снова перед нами знакомый равнобедренный треугольник. В одном углу место вере, в другом — технике, а над ними... Но прежде всего нужно сказать, что если дух средневекового ремесла при всей своей религиозности не исключает технического совершенства того, что делал художник-мастер, то и развитие техники в эпоху капитализма не исключает веры, вплоть до самой глупой веры в «технологическую редукцию». Басня о том, что модернистские течения связаны с победами техники, известна, но верить ей тоже нельзя. «Чисто формальная игра материальными элементами» прямого отношения к технике не имеет, это — эстетика, идеология, утопия, необходимо связанные с развитием буржуазных общественных отношений.

Не имеет к технике прямого отношения и «техницистический конструктивизм», упоминаемый нашим автором в качестве высшего оправдания его схемы. Западные архитектурные журналы уже четверть века смеются над тем, будто функциональная архитектура с ее геометризмом вытекает из требований техники. Современная техника способна производить сталь такой крепости, что она может выдержать любые парадоксы, любую кривизну пространственных форм. И вот прямые линии «конструктивистской» архитектуры почти забыты. Ее вытесняют здания в стиле нового нелепо-замысловатого барокко, в виде развалин, крепостей с маленькими окнами и тому подобных продуктов более изощренной модернистской фантазии. Веяние этой моды можно иногда заметить и у нас, но все это, конечно, ближе к *вере*, чем к *технике*. Правда, вера сия немногого стоит.

Теперь вернемся к нашему треугольнику. Любопытно, как же все-таки М. Каган займет господствующую позицию над средневековой верой и буржуазной техникой? Чтобы ответить на этот вопрос, перейдем вслед за ним в другой, более общий план. Вам уже ясно, читатель, что средневековое искусство «имело своим руководящим принципом не познавательно-реалистический, а ценностно-идеологический, религиозно-нравственный».

Иначе говоря, его интересовало «прямое воплощение ценностных смыслов предметов и явлений действительности», а не «объективная передача» материального мира.

«Средневековое искусство безжалостно приносит изображение материальной стороны бытия в жертву выражению духовного смысла», и так далее, включая «дематериализацию камня» в готике[36].

Вся эта информация была бы отдаленно похожа на истину, если бы она не была так прямолинейна, как и другие типологические модели М. Кагана, необходимые ему для наведения порядка. Ради них он безжалостно приносит в жертву своей систематизирующей активности исторические факты и тенденции, им противоречащие. Так, например, для него не существует то, что историки искусства называют иногда «средневековым натурализмом», точнее, превосходных образцов реалистического творчества этой эпохи. Чтобы не вдаваться в подробности, вспомним хотя бы знаменитые статуи Бамбергского и Наумбургского соборов. Духовного смысла в этих величественных созданиях средневекового гения слишком достаточно, но какая удивительная проникновенность, даже точность в изображении «материальной стороны бытия»! И речь идет об основной линии развития, а не о каком-нибудь «компенсаторно-дополнительном» народном «смеховом» искусстве.

Открыв для себя богатое месторождение всяких схем, а именно противоположность земли и неба, материального и духовного, М. Каган быстро оставляет «переходно-кратковременную» и «компромиссную систему» Возрождения, чтобы определить буржуазное время как эпоху *тела*, подобно тому как средневековье было эпохой *духа*.

«Развитие буржуазного искусства в XVII—XX веках,— пишет автор,— решительно и последовательно «опрокинуло» структуру средневекового творчества — начиная со все более пристального внимания к телесной стороне бытия (этим, в частности, объясняется возникновение и широкое развитие в живописи натюрморта как самостоятельного жанра) и кончая стремлением ограничить искусство ее изображением, очистив его от неизобразимой духовности (таков путь от натурализма, кубизма и конструктивизма к геометрическому абстракционизму, к «новому вещизму» и «новому роману», к «фотореализму» и другим характернейшим экспериментальным модернистским течениям)»[37].

Чем не вклад в смеховую культуру! Выходит, что модернистские течения являются высшим развитием стремления к изображению телесной стороны бытия, очищенной от неизобразимой духовности. Полно, полно! Этому никто не поверит. Неужели «геометрический абстракционизм», который в лице Мондриана прямо обращался к Платону, можно рассматривать как выступление против неизобразимой духовности? Нет, в модернистском искусстве бездна именно абстрактной духовности, пустого умозрения, бесконечной рефлексии вокруг собственного субъекта.

Характерной чертой метода М. Кагана является склонность принимать вещи на веру. Любой ярлык становится в его глазах абсолютной истиной системного анализа. Возьмите в качестве примера так называемый фотореализм. Фотография существует уже более ста лет, а «фотореализм» — последнее слово заблудшей, отрекшейся от самой себя и одичавшей «духовно-

сти». Его следует понимать не в *первом* смысле, а во *втором*, не с точки зрения intentio prima, а с точки зрения intentio seconda. Но для построения схемы М. Кагану необходимо, чтобы буржуазное искусство в противоположность средневековому представляло тело, а не дух.

Спорить об истории искусства на этом уровне, спорить серьезно, конечно, нельзя, достаточно сказать, что в искусствознании существуют и прямо противоположные типологии, согласно которым развитие искусства в XVII—XX веках совершалось, скорее, от материального бытия к духовности. Такова, например, схема Вёльфлина, рассматривающая переход от классики к барокко как путь от пластически осязаемого и телесно ограниченного зрительного образа к уходящему в бесконечность образу живописному («живописная живопись» в отличие от неживописной). Сходную тему развития искусства от материального полюса к духовному мы находим у венского историка искусства Дагоберта Фрея.

Мысль эта очень распространена в научной литературе, потому что она отчасти правдоподобна, во всяком случае не менее правдоподобна, чем другая столь же абстрактная схема. В самом деле, неужели явление Рембрандта означало только кризис средневековой духовности, а не рождение новой? Неужели мало вышеозначенной духовности в творениях столь тонких художников, как Ватто или Гойя? М. Каган ссылается на открытие натюрморта, но боже мой, сколько неистраченной и даже подавленной духовности должно было накопиться в субъекте, чтобы возник и развился этот немой язык мертвых вещей! С каждым шагом реализма изображения развивалась и противоположная сторона — духовное содержание, пока, *превратившись в пустую рефлексию*, оно не оттеснило на задний план, а потом и вовсе убило реальный видимый образ окружающего мира.

К сожалению, нашему автору все это не говорит ничего, ибо весь его художественный потенциал совершенно подавлен систематизирующей активностью рассудка. Для этой активности важнее всего посадить каждое явление действительности в один из углов при основании треугольника. Но как же все-таки теоретик системного подхода к системному подходу выйдет из своей основной антиномии, как воспарит над обеими крайностями — веры и техники, духа и тела? Читатель ждет этого, и вот в конце концов, покончив с «логикой развития буржуазной культуры», автор вспоминает о противоположных тенденциях. Он находит, что они связаны с *другим* типом культуры (согласно известным словам В. И. Ленина о «двух культурах»). «В конечном счете,— пишет М. Каган,— неприятие представителями демократического, революционно-демократического, пролетарского течений искусства конца XIX — начала XX века формальных исканий модернистского искусства было связано с их признанием *безусловного приоритета* духовно-выразительных задач искусства по отношению к материально-изобразительным его возможностям, что *отражало общую идеологическую доминанту демократической и социалистической культуры*»[38].

Странная концепция! Безусловный приоритет духовно-выразительных задач над материально-изобразительными нам уже знаком. Он уже сидит в одном из углов треугольника, а именно в средних веках. Итак, вера все-таки торжествует над знанием, дух над телом, и это торжество связано с демократией! Схема М. Кагана хромает на все четыре ноги. Во-первых, полу-

чается, что революционно-демократические и пролетарские течения не приняли формальных исканий модернистского искусства за его склонность к «материально-изобразительным возможностям». Хитроумная, но произвольная, неосновательная фантазия, не отвечающая фактам истории культуры. Напротив, деятели демократического и социалистического движения в России, как и в других странах, защищали изобразительный реализм от наплыва «неизобразимой духовности» в модернистских течениях. Во-вторых, получается что-то слишком напоминающее аналогию между социализмом и средними веками — ходячую мысль нашей вульгарной социологии, чтобы не упоминать здесь другие примеры подобных схем, которые могут быть поняты как дискриминация и экзекуция М. Кагана. Сохраняя его терминологию, можно сказать, что освобождение материально-изобразительных возможностей искусства от «безусловного приоритета духовно-выразительных задач» было громадным шагом вперед советской художественной культуры и эстетической теории 30-х годов, а желание М. Кагана, говоря высоким стилем, повернуть назад колесо истории совсем не прогрессивно.

Справедливости ради заметим, что М. Каган не добивается полного господства духа над материей. Это было бы даже нарушением правила равнобедренного треугольника. Представив с такой определенностью антитезу двух начал в мировой истории, он становится неясен, когда речь идет о решении этой противоположности. Вот наиболее определенное место: «Для научного миропонимания, которое вырабатывает исторический материализм, очевидно, что различение материального и духовного правомерно лишь по отношению к человеку и его деятельности, и что оно имеет характер диалектического взаимодействия, осуществляющегося на материальной основе» [39].

То, что будущий синтез души и тела задуман на материальной основе,— это хорошо. С моей точки зрения даже очень хорошо. Но, во-первых, такой неожиданный поворот нарушает правило равенства противолежащих углов треугольника и спорит с необходимостью вознестись над обеими крайностями, явно вытекающей из всего построения системологической системы систем. Во-вторых, сама материальная основа все-таки терпит явный ущерб. Согласно М. Кагану, «различение материального и духовного правомерно лишь по отношению к человеку и его деятельности». Почему же? Оставим в покое знаменитую амёбу, игравшую некоторую роль в философских спорах времен «Материализма и эмпириокритицизма». Возьмем в качестве примера обезьяноподобное существо, ближайшего родственника человека. Правомерно ли по отношению к приматам «различение материального и духовного?» Конечно, обезьяна — не человек, она, быть может, этого «различения» не сознает, но ведь и то сказать — не всякий профессор хорошо усвоил содержание вопроса, а некоторые даже забыли элементарную грамоту материализма. «Различение материального и духовного» не зависит от человека и человечества. В качестве важной теоретической грани оно имеет всеобщее, «допотопное» существование.

Я не хочу, чтобы М. Каган увидел в моих словах покушение на его право называться марксистом. Занятый творческой деятельностью, разработкой системологии, исследователь, возможно, просто неудачно выразился. Я хотел лишь показать, что системология М. Кагана не выдерживает про-

9 Зак. 1099

верки, как только речь идет о конкретном содержании той или другой человековедческой науки, например истории культуры. Что же касается наук естественных, то мне лучше молчать, возможно, что по этой части М. Каган, действительно, силен.

6

Во всяком случае нет сомнения в том, что основатель системного подхода к системному подходу талантливый человек. Сильной стороной его таланта, бесспорно, является классификация и номенклатура. Не исключено, что такая способность все классифицировать и разносить по соответствующим рубрикам может быть полезна в какой-нибудь сфере, например в товароведении, что же касается искусствоведения или человековедения вообще, то в этой науке не ждите от нее ни фактических открытий, ни имеющих конкретное содержание мыслей. Впрочем, могут быть некоторые возражения и со стороны товароведения.

Дело в том, что классификация не зависит от простого напора систематизирующей активности. Она представляет собой давно известную логическую процедуру, имеющую свои жесткие правила. А так как перед лицом логики все равны, то М. Каган обязан подчиниться ее порядку. Согласно правилам логики всякая классификация требует единого *основания*, иначе у нас получится что-то похожее на старую шутку: «шел дождь и два студента — один в калошах, другой в университет». К сожалению, наш ученый не придерживается правил, нарушая их уже с первых шагов своей классификации.

Так, например, он делит человеческую деятельность как систему на три подсистемы: а) субъект, б) объект, в) активность первого[40]. Если бы М. Каган вычленил только субъект и объект, это было бы классификацией, имеющей одно общее основание, и тогда он был бы повинен лишь в употреблении ненужных ученых слов. Но как можно прибавить к этому делению еще подсистему активности? Общего основания нет. Допустим, что под каким-нибудь очень высоким градусом абстракции мы все же сумеем подвести под общее основание и предмет, и его активность. Вычленили! Но тогда почему в нашей «многоуровневой системе» только три компонента? Разве в процессе человеческой деятельности объект остается без всякого воздействия на субъект? Ведь прежде чем начать свои активные действия, субъект находится под воздействием условий своего объективного существования. Или бытие уже не определяет сознание? Кому же не ясно, что из комбинации двух основных компонентов (субъекта и объекта) с активностью их должно получиться четыре «подсистемы», а не три?

Но М. Каган нарушает и другое правило логического деления, правило *полноты*. Несмотря на его заверения в том, что он исчерпал все возможные случаи, всегда можно спросить, почему их три, а не четыре? Почему пять потенциалов, а не восемь или двенадцать? Так, указав, что все определения личности, выдвинутые его предшественниками, не выдерживают критики, наш системолог дает свою собственную дефиницию. Она состоит из пяти пунктов. Личность определяется «не своим характером, темпераментом, физическими качествами и т. п.», а тем, 1) что и как она знает, 2) что

и как она ценит, 3) что и как она создает, 4) с кем и как она общается, 5) каковы ее художественные потребности и как она их удовлетворяет. Несмотря на то, что в оригинале эти условия набраны столбиком, как стихи, приходится все же сказать, что к человеческой личности имеет некоторое отношение и качество интеллекта, который что-то знает, читает книги, удовлетворяет свои художественные потребности. Из физического строения личности оставьте влюбленным хотя бы глаза, а уголовному розыску — отпечатки пальцев. Впрочем, согласно разграничениям М. Кагана посредством этих отпечатков будет теперь устанавливаться не личность преступника, а его индивидуальность [41].

Много странного и в других «многоуровневых структурных моделях» нашего автора. И хотя в них найдется немало искусственных разграничений, логической полноты им все же систематически не хватает. Так, например, согласно М. Кагану человеческая деятельность имеет пять потенциалов, которые переносятся и на структуру личности: 1) гносеологический, 2) аксиологический, 3) творческий, 4) коммуникативный, 5) художественный. Среди всех этих потенциалов почему-то не хватает морального потенциала, а между тем он нужен, очень нужен человеческой деятельности на всех ее многочисленных уровнях и при всей ее полифункциональности. Как же без морального потенциала? Совесть нужно иметь — совесть, воплощенную в образцах науки, которую создавали Маркс, Ленин, Плеханов и другие деятели этой системы идей, столь далекой от всякого празднословия.

Ученый может возразить на это замечание, что моральные ценности входят у него в аксиологический потенциал («ценностноориентационная деятельность»), но если так, почему он выделил в особую рубрику потенциал художественный? Разве деятельность художника не имеет отношения к «ценностям»? Примеров такого бессистемного подхода слишком много в произведениях М. Кагана. Вот ученый вычленяет некое множество компонентов второй глобальной функции культуры, состоящей в «самоусовершенствовании». Начинается список с дальнейшего совершенствования культуры материального производства. Это очень хорошо, но почему же нет культуры потребления, разве ее не следует совершенствовать? На третьем месте «развитие культуры воображения». И это неплохо, но куда девалась физическая культура, медицинская, санитарная, черт возьми! И почему нет нравственной культуры, то есть развития честности, порядочности и прочих важных компонентов человеческой жизни? Впрочем, можно было бы простить любую неполноту, если бы автор, закончив свой длинный перечень, удовлетворенно не объявил: «Таким представляется нам системное решение вопроса об основных функциях культуры» [42].

Итак, ни общего основания, ни полноты нет в классификациях, которыми орудует М. Каган. Но еще хуже то, что все его составляющие и образующие не исключают друг друга, как этого требует логика. Они пересекаются самым удивительным образом. Мы видели, например, что исследователь вычленил три подсистемы человеческой деятельности: субъект, объект и активность субъекта. Но что же такое активность? Не иначе как деятельность, ибо человеческая деятельность равняется «социально сформировавшейся и культурно организованной активности» [43]. Подставляем это значение третьей подсистемы в общую формулу и получаем, что челове-

ческая деятельность состоит из субъекта, объекта и человеческой деятельности. Но человеческая деятельность, как мы это знаем, снова делится на три подсистемы и так далее до бесконечности. Часть не может быть равна целому, следовательно, ваша теорема неверна.

Нужно признать, что это отождествление части с целым типично для системологии М. Кагана. Личность художника, сообщает он нам, является первым из основных компонентов художественного творчества. Какова же структура этой личности? Она определяется теми пятью потенциалами, которые нам уже известны. Из этих пяти потенциалов художественной деятельности один, а именно пятый, является... художественной деятельностью[44].

Отвергнув все предшествующие определения искусства, ученый автор утверждает, что отличительной особенностью художественной деятельности является то, что она не имеет никакой особенности, а представляет собой только слияние всех прочих или, выражаясь ученым словом, которое приходится здесь совсем некстати, искусство есть «эмерджентность». Что же такое эмерджентность? Согласно имеющемуся объяснению, это понятие «обозначает возникновение у целого новых качеств, отсутствующих у составляющих его элементов»[45]. Здраво рассуждая, здесь возможны два случая: либо искусство есть просто название для человеческой деятельности, взятой в целом, само же оно не существует — а это нелепость, либо оно есть часть, тождественная с целым — а это большой грех против самого духа классификации.

Остается старая верная мысль, давно известная без всякого маскарада, без этих гносеологических, аксиологических и прочих потенциалов. В подлинном искусстве есть и свет истины, и голос добра, и творческий порыв, и чувство близости с другими людьми. Но все это — в *особенной* форме, присущей именно искусству. В ней-то и заключается источник его обаяния. Где же этот источник, если говорить более конкретно? М. Каган взялся ответить на старый вопрос и не говорит ничего. Его объяснение гораздо ниже тех предшествующих взглядов, которые он отвергает с высоты системосозидающего рассудка. Совершенно ясно, что словечко *эмерджентность* ровно ничего не может объяснить, ведь эмерджентность, как мы уже слышали,— это появление новых качеств, а эти качества суть эмерджентность. М. Каган вычленил простую тавтологию.

Единственная определенная черта, которую согласно приведенным данным можно приписать новым качествам, состоит в том, что они *новые*, то есть *не старые*, не относящиеся к познанию, оценке, творчеству или общению — четырем предшествующим потенциалам. Что же такое эти новые качества, обозначаемые словом эмерджентность? В сущности, в схеме М. Кагана эмерджентность есть просто *не так*, возникновение новых качеств, не имеющих никакого особенного качественного бытия. «Эмерджентность искусства является главным его качеством, именуемым *художественностью*»[46]. А что такое художественность? — Эмерджентность. Вот чем заполнены все многочисленные схемы, каталоги, перечисления!

М. Каган стремится к порядку. Нельзя не признать, что в принципе это заслуживает общественного одобрения. Но хорошо известно, что при чрезмерном продолжении самых лучших качеств они превращаются в свою

противоположность. Чрезмерное стремление к порядку часто и в жизни переходит в полный хаос, а системный подход М. Кагана есть именно образец бюрократической неразберихи. Говоря его собственными словами, «бесструктурное множество не может быть системой».

Вот М. Каган вычленяет пять функций искусства: коммуникативную, просветительскую, ценностно-ориентационную, эстетически-эвристическую, или гедонистическую, и художественно-воспитательную. Функций можно, пожалуй, прибавить. Ведь стакан, как помнит читатель из классического примера Ленина,— не только инструмент для питья, он может иметь бесконечное множество других применений. Наш автор назвал пять функций искусства, почему бы ему не прибавить шестую, мнемоническую, помогающую хранить в памяти народов их исторический опыт, или седьмую, медицинскую — возбуждающую и успокаивающую?

Найдутся и другие функции, но какой в этом толк, если главного нет,— нет конкретного понятия искусства, нет *существа*? Ведь образы художника *раскрывают нам в чувственной форме истину жизни*. Вот главное в искусстве, а его-то и нет в «полифункциональной» схематике М. Кагана.

Зато среди компонентов его системы есть лишние. Ценностно-ориентационная и художественно-воспитательная функции не исключают друг друга, как это полагается во всякой порядочной классификации. Что же воспитывает искусство, если не «ценностную ориентацию»? Другой пример. М. Каган вычленил пять моментов, или механизмов, вкуса реципиента. Не стоит перечислять их полностью, и без того в глазах рябит от этой абстрактной живописи. Отметим только, что второй механизм вкуса есть «способность сопереживания», а четвертый — «способность сотворчества». Кажется, речь идет об одном и том же. Если вы способны к «сотворчеству», то способны и «сопереживать». «Сотворчество» с Пушкиным означает «сопереживание» драмы Евгения и Татьяны, не так ли?

Итак, мы уже видели, что в классификациях М. Кагана нет ни общего основания, ни полноты, ни взаимного исключения составляющих ее компонентов, потенциалов, аспектов, уровней, установок, механизмов, индикаторов, функций, подсистем и «системных объектов» вообще. Легко было бы показать, что в них нет и *непрерывности деления*, другого важного требования логики, но оставим эту материю. И без того, взглянув на нашу картину, читатель скажет, как у Гоголя: «Он бачь, яка кака намалёвана!»

7

На этом пестром фоне отчетливо выступает главный недостаток системы М. Кагана. Ее многоканальная эмерджентность неспособна подвинуть нас ни на шаг вперед ни в искусстве, ни в науке, ни в человековедении и ни в каком другом отделе человеческого мышления, ибо она не растет на почве конкретного развития предмета, *любого* предмета, а является внешней формальной мировой схематикой в духе забытого теперь Дюринга.

Есть нечто более важное, чем формальные правила классификации. Если вы разделите все цветы на голубые, розовые, фиолетовые и так далее, ваша классификация будет иметь единое основание и может быть логически очень правильна, но в *научном* отношении она вам ничего не даст.

Нужно опираться на такие признаки, которые имеют существенное значение для данного круга фактов и делят явления действительности не по внешнему сходству их организации, даже строго установленному, а по внутренней логике дела. Нужно исходить из принципа развития — филогенетического процесса происхождения родов и видов. Посмотрите, какой громадный путь прошла ботаника от первых формальных опытов классификации до подлинной морфологии, то есть закономерной систематики форм развития растительной жизни. Почему М. Каган не следует в этом примеру естественных наук, а заимствует у них только внешние формы и ученые слова?

В отличие от научного понимания развития родов и видов главным рычагом систематики М. Кагана является формальная абстракция, убивающая всякие конкретные признаки реальности. Эта процедура состоит из двух творческих актов. Во-первых, все живое, конкретное дробится на мелкие части, так что картина жизни от пестроты становится серой. Путем такого дробления устанавливаются абстрактные «единицы» или «первоэлементы». Во-вторых, полученные «единицы» бытия нужно снова «скрестить» с другими. Это «скрещение» — любимый прием М. Кагана. У него термины-производители скрещиваются с терминами-реципиентами, причем роли заранее определены. Например, «отражение действительности» всегда реципиент, а «систематизирующая активность» — конечно, производитель.

Познанию везде, где можно, указывается его скромное место. М. Каган, например, вычленяет из него «идею» как плод оценочного, а не познавательного «уровня» творческого процесса. К познавательному «уровню» относится только тема произведения [47]. Как, неужели идеи не относятся к познанию?

Что же, идеи коммунизма — не познание, а только оценка? Дело в том, что М. Каган отделяет *идеологию* от *знания*, у него это два разных ведомства. А если вы скажете, что такое понимание идеи несвойственно учению Маркса, он немедленно ответит вам ссылкой на свою теорию «скрещения». Скрещиваются идеи и темы, знания и оценки, идеология и наука, словом — все на свете, ибо все в основе своей «гетерогенно» и требует «дополнительности». М. Каган — принципиальный эклектик, а принцип эклектики состоит именно в том, что человеческая голова не погружается в содержание дела, не изучает его, но чисто формальным образом сочетает отдельные односторонние определения, стороны или функции предмета. На языке системы систем это и называется полифункциональностью.

Люди очень серьезные, заслуживающие преклонения, как Добролюбов, Энгельс, Плеханов, много думали над тем, каким законом связано отражение действительности в искусстве с общественной позицией художника. Для М. Кагана этот вопрос решается очень просто. Даны два «первоэлемента» — отражение жизни и «ориентация нашего ценностного отношения к миру». Каждая из этих функций занимает только один угол треугольника. Скрещиваем их — получается «бифункциональность», а там и «полифункциональность» искусства.

Скрещиваются не только отдельные «единицы» классификации, скрещиваются и целые системы. Существуют «пять компонентов системы искусства» и «четыре масштабных плана понятия культуры». Скрещиваем их.

Получается еще один продукт системного мышления — «искусство в системе культуры». Существуют «теория систем» и «теория информации». Скрещиваем их. Получается «художественная деятельность как информационная система». Мое перо не в силах передать все бесконечные узоры полифункциональных сплетений, весь «ансамбль функциональных назначений», облекающий «структурный костяк динамической системы» М. Кагана.

При помощи метода расщепления на «единицы» с последующим скрещиванием можно писать книги о любом предмете, не вникая в существо дела. Допустим, что вас интересует автомобиль. Вы слышали, что в машине должны быть различные части — распределительный вал, карбюратор... Возьмем, пожалуй, карбюратор — это звучит научно. Итак, что такое карбюратор? Начнем рассуждать согласно нашей многоуровневой и многоканальной манере. Автомобиль — это метасистема, а карбюратор — подсистема, в нее входящая. Она функционирует при наличии трех уровней или способов бытия, образующих ее компоненты. Необходимо и достаточно, чтобы их было ровно три: а) карбюратор у вас есть, б) карбюратор можно достать, в) карбюратора у вас нет и достать его трудно, но вы можете вообразить, что он у вас есть. Нужно подключить проектирующую или ценностно-ориентационную деятельность, и он будет функционировать в вашем воображении. Итак, вы уже поднялись высоко над простым, односторонним отражением действительности, настолько высоко, что даже разница между фактом и воображением для вашей абстракции недействительна, и можете систематизировать дальше.

Каждая из трех вычлененных вами подсистем в свою очередь разбивается по крайней мере на две субподсистемы, а именно, карбюратор у вас есть: а) в гараже, б) вам обещал его достать верный человек, так что считайте, что он у вас есть. Продолжаем компонентно-структурный анализ, стараясь, чтобы все у нас получилось неаддитивно или эмерджентно. Что значит «достать»? — а) купить на складе, б) купить у частника, в) взять у соседа по гаражу. Последнее в свою очередь делится на: а) взять за деньги, б) взять в долг, в) украсть. Продолжайте, продолжайте! Так, сидя дома и не имея никакого понятия о технической природе этого «системного объекта», вы можете написать книгу «Карбюратор как предмет человеческой деятельности».

Никакого преувеличения в этой модели рассуждений М. Кагана нет. Вся его наука состоит только в классификации, нумерации, деноминации и дефиниции, другими словами, в распределении всего мирового инвентаря по соответствующим полкам и ящикам глобального склада. Лишенные их действительного содержания, которое раскрывается в живом историческом движении, самые великие вещи на свете неизбежно превращаются в жалкий хлам. Ученые описания разных функций, установок, уровней и прочих подразделений системы мира, которые дает М. Каган, содержат, конечно, много обычных и даже верных идей, которые можно было бы изложить без этой научно-технической психодрамы. Но в общем наука его — пустое занятие.

К сожалению, однако, не только пустое. Дело в том, что эта мировая схематика, как уже было сказано, основана на отвлечении от существенного содержания любого дела и создании таких абстракций, в которых всякая

реальность тонет без остатка. Этот результат заложен уже в произвольной операции по расчленению всего сущего на «единицы» хранения, или «первоэлементы». Допустим, что вы хотите обобщить какие-нибудь «гетерогенные» объекты, например пять гвоздей и три любви. Возможно ли это? Почему бы нет? Складываем их и получаем восемь подсистем одной метасистемы, именуемой *бытием*, потому что гвозди у вас *есть*, а любовь тоже *может быть*. Тут вы связали оба компонента крепкой системной связью по М. Кагану. Но единство мира, как известно из классической марксистской литературы, не в его бытии, а в его материальности. И это важное правило системный подход М. Кагана нарушает своей мировой схематикой.

Читатель еще не забыл, что система систем начинается в одной точке — «разделении действующего лица и предмета действия, то есть субъекта и объекта». Отсюда, как мы уже знаем, вычленяется третий элемент — активность субъекта, а из нее все структурное и бесструктурное множество видов деятельности, ее функций, уровней, векторов, «онтологических категорий». Все это — порождение изначальной активности субъекта, и мы нигде не встретим той старой истины, согласно которой деятельность субъекта является прежде всего продуктом самого объективного мира и развивается под его воздействием. Напротив, если бывает, что «объект овладевает субъектом», это нужно рассматривать как нарушение нормальной человеческой деятельности, отчуждение ее. Словом, тысяча извинений, но в системе философии М. Кагана не чувствуется присутствие материализма.

Мало того, систематизирующая активность выдает на гора́ такой, например, текст: «Поскольку понятия «субъект» и «объект» употребляются часто не строго, оговорим тот смысл, в котором они будут использоваться в нашей работе:

а) «субъект» и «объект» — это *оппозиционно-соотносительные* категории, обозначающие два полюса целостной и лишь в абстракции расчленяемой системы связей человека с миром. Не существует субъекта без объекта и объекта без субъекта; следовательно, называя одно из этих понятий, мы предполагаем его соотнесенность с другим»[18].

Следуют новые пункты, но уже не хочется продолжать. Не сон ли это? Может быть, я так отстал от века, что не заметил, как слова переменили свой смысл на обратный? Что говорит профессор? Конечно, не существует субъекта без объекта — это старая истина научного мировоззрения, но обратная теорема неверна и по крайней мере не имеет ничего общего с материализмом. Так привык я думать и хотел бы сохранить эту привычку. Ведь это Мах и Авенариус, имманенты и эмпириомонисты, с которыми сражался Ленин в своем известном философском сочинении, говорили, что «нет объекта без субъекта». Неужели система философии М. Кагана с ее «строгим» употреблением понятий субъекта и объекта есть повторение знаменитой «координации», которая, по выражению Ленина, «якобы неразрывно сливает *Я* и среду, субъект и объект»[49]?

Да, в трудном положении мы с вами, друг-читатель! Надо ли возвращаться к вопросу о том, существовал ли мир до человека в сознании амёбы или ихтиозавра? М. Каган объясняет, что *строгое* понимание системы «субъект — объект» требует правила «нет объекта без субъекта». Между тем и Ленин, и Плеханов видели в этой мнимой аксиоме прямое отступление

от материалистической философии со стороны Богданова, Базарова и других реставраторов учения Беркли[50].

Что же прикажете теперь делать? Обвинить М. Кагана в злокачественном идеализме, искать ближайших философских предшественников его «единиц» и «первоэлементов» — неловко. Зачем такие громкие слова? Неловко и потому, что на книгах М. Кагана напечатано: профессор и доктор философии. О какой философии здесь может идти речь, кроме как о материалистической? Но материалист, помнится, это тот, кто придерживается противоположной аксиомы, которую защищал Ленин — объект существует без субъекта.

Лучше будет принять другую рабочую гипотезу. Дело в том, что системология М. Кагана набрала такую высоту абстракции, с которой действительно исчезает разница между субъектом и объектом. Мы уже говорили, что пять гвоздей и три любви в сумме составят восемь «единиц», или «элементов». Наш автор, конечно, не хотел высказываться в духе идеализма, но этого хочет его система. Тут наказание за грехи мировой схематики. И так как сие очень поучительно, то покажем на конкретных примерах, что весь этот пир рассудочной абстракции к хорошему привести не мог. Действительно, при всех оговорках и околичностях система систем построена на тайном или бессознательном отождествлении субъекта и объекта, на отвлечении от исторического материализма, от объективной истины в искусстве и общественной жизни, на неизбежном в такой абстрактной перспективе забвении разницы между демократическим содержанием истории культуры и явлением враждебных ему исторических сил. Разумеется, все относительно, это так, даже грань между материальным и духовным не безусловна. Но грани все-таки есть, и нельзя их стирать или хотя бы смещать под видом экстраполяции, эмерджентности, полифункциональности, моделирования и прочей системной активности.

8

Обратимся еще раз к «общему эскизу системного представления о человеческой деятельности». Вы ожидаете, что этот эскиз начнется с установления разницы между деятельностью материальной и духовной, из которых первая является основой общественной жизни людей, а вторая так или иначе отражает ее и весь окружающий объективный мир. Однако ваши ожидания будут обмануты. Для системы систем все это устарело. В сущности говоря, у М. Кагана «деятельность» сама по себе есть уже нечто *третье*, не материальное и не духовное, а понятие системы представляет собой одну из новейших попыток возвыситься над противоположностью материи и духа путем разбиения их на нейтральные единицы.

Посмотрим теперь, как выглядит у М. Кагана дедукция видов деятельности. Сначала их три: преобразовательная, познавательная и ценностно-ориентационная. Можно было бы предположить, что под именем преобразовательной деятельности скрывается материальный труд, направленный на изменение природы. Но М. Каган решительно открещивается от такого низменного понимания вопроса. Он пишет: «Может показаться, что мы называем преобразовательной деятельностью то, что обычно именуют го-

раздо проще — трудом. Но преобразовательная деятельность гораздо шире, нежели труд; она шире даже, чем практика, ибо охватывает все формы человеческой деятельности, которые ведут к изменению, реальному или идеальному, существующего и к созданию, опять-таки реальному или идеальному, того, чего прежде не существовало». Речь идет «о некоем абстрактном понятии вида деятельности»[51].

Таким образом, уже в первых основополагающих актах систематизирующая активность возвышается над противоположностью идеального и реального. Грань между тем, что существует на самом деле, и тем, что дано только в нашем воображении, теряет всякое значение. В чем же, собственно, характерный признак столь широкой категории *преобразования*? Прежде всего в том, что оно не есть познание и не имеет отношения к ценностям (моральным или эстетическим). Тут, разумеется, отовсюду торчат острые углы и возникает тысяча вопросов. Например в математике, которая представляет собой важную область познания, существует преобразование формул. Значит ли это, что такие операции не относятся к познанию? Или математика как наука — одно, а преобразование формул — другое? Иисус был великим преобразователем моральных ценностей. Между тем, согласно предложенной классификации, непонятно, относится его проповедь к преобразовательной деятельности или к ценностно-ориентационной?

Другая, более определенная характеристика преобразовательной деятельности содержится в словах М. Кагана о том, что подобная деятельность на деле или только в воображении *порождает то, чего раньше не существовало*. Поэтому, вероятно, мечты Манилова о постройке знаменитого моста есть деятельность, и притом преобразовательная, а обычный человеческий труд, который, как объясняет Маркс в «Капитале», не может создать ничего безусловно нового, а лишь меняет форму того, что дано природой, к этой деятельности не относится (а если относится, то «аддитивно»). По этой же причине к ней не относится все материальное воспроизводство, выпущенное из виду М. Каганом, так как ему важно создание того, чего раньше не было.

Скажем прямо, что этот критерий хорош для модернистского новаторства в искусстве, но не годится для материального производства, ибо в любом обществе человеческий труд должен воспроизводить материальные блага, которыми люди удовлетворяют свои потребности, и таким образом поддерживать непрерывность производственного процесса в рамках определенных общественных отношений.

У М. Кагана воспроизводство фигурирует только в полупрезрительной форме как нечто противоположное «созданию новых предметов» и «более или менее широкое тиражирование новых образцов для удовлетворения нужд более или менее широких слоев общества». Словом, преобразовательная деятельность противоположна так называемой массовой культуре, репродуцированию, тиражированию, конформизму. Даже в потреблении есть подобный конфликт. «Оно тоже может быть,— пишет М. Каган,— творческим, оригинальным, открывающим новые способы использования продуктов производства, и механическим, пассивно воспроизводящим сложившиеся формы потребления»[52]. Попутно делается важное открытие. Производство и потребление суть только две разновидности «практически преобразовательной активности человека», ибо потребление тоже преобразует мир. Правда,

соотношение «разрушительной» и «созидательной» сторон человеческой активности здесь другое. Потребление больше разрушает, чем создает. Автору, видимо, известно о диалектическом тождестве производства и потребления у Маркса, но он преобразует и это в образец смеховой культуры.

Тем не менее отсюда у него проистекают широкие выводы. Созидание и разрушение лежат, согласно М. Кагану, «на одном уровне». Это два возможных направления реализации активности субъекта, его «субъективной энергии». Здесь система систем абстрагируется уже не только от духа и материи, воображения и реальности, она поднимается высоко над битвой бытия и небытия. Но из этого тождества двух начал не возникает ничего, кроме фантазии, которую М. Каган называет «квазипреобразовательной активностью». Например, лань убежала от тигра, что это такое? Ответ: «квазиизменение предметной среды».

Если вы убежали от компании хулиганов, считайте, что вы побили их своей «квазипреобразовательной активностью». Я ничего не делаю — как говорят, *загораю*. Согласно системе систем это тоже деятельность. И, если ваши товарищи работают, а вы, проявляя свою оригинальность, бездельничаете, это деятельность преобразовательная, правда, с переходом в ценностно-ориентационную, ибо лодырь наслаждается своим бездельем. Допустим, что вы хотели поесть клубники, но цены на рынке слишком высоки, и вы уходите ни с чем. Вы не едите клубники — это значит, что вы едите ее особым образом, проявляя свою квазипитательную активность. Словом, широко применяя метод такого отождествления бытия и небытия, абстрагируясь от различия между реальным и мнимым, вы можете создать очень гладкую систему. Возможно, что в науках, построенных на математической основе, обратные абстракции играют полезную роль, но в философии, «человековедении» и других знаниях, охватывающих область конкретного, отвлекаться от таких различий можно только в чаду софистики. Бездеятельность тоже деятельность, но *какая*?

Взявшись за освещение темы «человеческая деятельность», М. Каган прежде всего отвлекается от конкретного содержания реальной истории. Труд, создающий человека, производственные отношения и другие понятия исторического материализма не играют никакой роли в его системе. Они включаются в новые общности, доморощенные абстракции вроде «преобразующей деятельности». Что мы выигрываем от того, что производительный труд входит у нас в эту пустую всеобщность? Только то, что он уравнивается с мазней на полотне, преобразующей человеческий образ в комбинацию пятен, линий, углов и других абстрактных элементов. Известно, что возведение подобных «преобразований» в закон современной духовной жизни является конечной целью многих систем и подсистем.

Во всяком случае образцом для преобразующей деятельности в системе Кагана служит не труд, а искусство, и психологическим механизмом, отвечающим ей, является не мышление, а *воображение*. Воображение создает «модели потребного будущего»[53]. Согласен, воображение необходимо везде: и в материальном труде, и в науке. Но, кажется, М. Каган на место реальной деятельности преобразования природы ставит какой-то хеппенинг, где главная задача — создать что-нибудь непохожее на то, что уже существует. Как было сказано, вычленяя три вида деятельности — преобразовательную,

познавательную и ценностно-ориентационную,— наш автор отодвигает материальную деятельность людей, основу их существования, на задний план. Она не совпадает с преобразовательной деятельностью, ибо последняя, включая компонент труда, тяготеет больше к воображению. Что касается познания и «ценностной ориентации», то их придется, вероятно, отнести к миру духовному. Но с особой наглядностью отвлечение от материальной основы человеческой деятельности выступает у М. Кагана на переходе к четвертому пункту его деления, который называется «коммуникативной деятельностью, или общением».

Не ищите здесь то, что Маркс и Энгельс назвали «материальным общением», то есть общественных отношений, возникающих на почве производства и воспроизводства в разнообразных формах реальной истории. Не ищите и многое другое, чему здесь быть надлежит. Люди общаются на почве политики и права, науки, искусства, нравственной жизни, включая сюда и любовь, и дружбу, они общаются также на почве религии — нравится нам это или нет, факт остается фактом. Кроме того, существуют традиционные «формы общения»: обычаи вежливости, церемонии, развлечения, привычки домашней и светской жизни. Но конкретный мир не интересует ученого. Ему нужна тотальная абстракция. Субъект уже преобразовал объект, познал и оценил его, теперь ему осталось проявить свою энергию в системе класса «субъект — субъект». И вот что из этого получается.

«Общение — это *практическая* деятельность, так как контакты между людьми предполагают воплощение передаваемой информации в той или иной системе знаков, которые ее материализуют, объективируют, дабы передать реципиентам»[54]. Итак, все же что такое общение: «контакт человека с другим человеком» или особая деятельность, направленная к воплощению информации об этом контакте, то, чем занимаются так называемые ньюзмены — согласно американской терминологии работники печати, радио, телевидения? Эта двусмысленность позволяет М. Кагану смешивать действительную человеческую практику, которая является *содержанием* деятельности органов информации с их специальной деятельностью по воплощению и передаче этой информации.

Однако будем справедливы, согласно М. Кагану место для материального элемента в сфере общения есть. Он пишет об этом: «Сказанное означает, что общение может развертываться на разных уровнях — *физическом* и *психическом, материальном* и *духовном*. И в сфере материального производства, и в военной или революционной деятельности, и в области сексуальных отношений, и в игре общение людей не сводится к духовным контактам и не ограничивается психологическими связями, но выражается и в телесных, физических контактах, связях, взаимодействиях»[55].

Таким образом, под именем коммуникативной деятельности имеется в виду не только передача информации о контактах. Речь идет о самом общении между людьми во всем его разнообразии, от производства до сексуальных отношений. Однако не торопитесь! Бесспорно, что сексуальные отношения предполагают возможность телесных контактов, но вот в производственном отношении между наемным рабочим и капиталистом телесные контакты не усматриваются. Относится ли экономическое общение к материальному уровню? Быть может, оно менее материально, чем общение боксеров на ринге?

Пробираясь сквозь множество всевозможных подразделений, образующих настоящие джунгли системного подхода, с трудом можно установить некоторый порядок в мыслях М. Кагана. Первый конструкт: общение между людьми есть послание одного субъекта другому, выраженное в определенных вещественных знаках. Второй конструкт: эта коммуникационная деятельность имеется во всех областях и представляет собой первичное начало общественных отношений. «Производственное общение людей есть реальная почва, на которой складываются производственные отношения»[56] (вот где, оказывается, реальная почва производственных отношений: вначале было слово). Третий конструкт, объединяющий первые два: всякое послание субъекта к субъекту требует «материального обеспечения» в виде знаков, техники и физических действий людей в процессе общения. Это и есть «материальный уровень» общения, куда входят как особые разделы культуры «связь людей в процессе производства», производственно-техническая культура, культура воспроизводства человеческого рода, физическая культура, культура социально-политическая.

Другими словами, система систем относит к материальной основе общественного бытия все, что имеет какой-нибудь вид «материального обеспечения». И так получается, например, что социально-политическая практика согласно объяснению М. Кагана относится к материальной культуре, ибо в ней, как известно, имеется немало материальных средств воздействия субъекта на субъект. М. Каган пишет: «Под культурой социально-политической как областью материальной культуры мы понимаем *все многообразие учреждений и практических действий, которые составляют реальное материальное «тело» общественного бытия*, то, что называют обычно «социальной материей»[57].

Раз учреждения есть, значит — материя. Но учреждения и практические действия имеются и в науке, и в идеологии, и там люди работают при помощи компьютеров, «материально взаимодействуют» при помощи телефона, пишущих машинок и разных практических действий. Идеи становятся материальной силой, когда они овладевают массами, и могут даже сломать государство, несмотря на его учреждения, армию и полицию. Но кто же, какой последователь исторического материализма скажет, что идеи образуют «тело» общества?

Если я не ошибаюсь, М. Каган все-таки не знает, что называется «социальной материей» общественного бытия согласно классической марксистской литературе. Скорее всего такие промахи возникают вследствие абстрактной исходной точки всех системных конструктов нашего автора. Эта искомая повсюду абстракция заставляет его утверждать, что в социально-политической практике, например в революционных организациях, также бывают своего рода «производственные отношения». Но эти отношения бывают не только у людей, сражающихся на баррикадах, их можно наблюдать и у «служащих в государственных учреждениях». Мало того, «отношения членов футбольной команды» также подобны отношениям людей в процессе производства, хотя это игра[58].

Не знаю, нужно ли говорить, что марксистская литература видит материальную основу общества в отношении человека к природе на почве его трудовой деятельности, которое выражается в определенном уровне раз-

вития производительных сил данного общества и неразрывно связано с объективными, складывающимися независимо от нашей воли производственными отношениями. Эта «общественная материя» определяет политические, юридические, религиозные, нравственные, художественные, научные и прочие идеи и формы общественного сознания, которые, разумеется, в свою очередь воплощаются в известные, окрашенные определенной идеологией материальные средства их выражения и распространения. Но смешивать эти воплощения при всей их вещественности (весьма, впрочем, различной) с материальной основой общества, производством и воспроизводством человеческой жизни нельзя, как нельзя считать материальное производство процессом идеологическим, духовным на том основании, что, вступая в не зависящие от его воли отношения с природой и другими людьми, человек думает, желает и обменивается всякого рода знаками с участниками общественного труда (реальными или только функциональными, как господа земли или собственники капитала). Здесь есть много сложных вопросов, и я не оспариваю право М. Кагана исследовать их на свой лад. Но мертвые абстракции предложенного им деления человеческой деятельности ведут только к стиранию существенного различия между двумя компонентами всякой общественной системы — духовной и материальной деятельностью.

Переходя к деятельности художественной, или искусству, наш системолог предлагает «слоевое деление культуры на *материальную, духовную* и *художественную*»[59]. Стало быть, кроме материального и духовного есть еще нечто третье. Дело в том, что логика всепожирающей абстракции требует нейтрального третьего элемента, возвышающегося над материей и духом, этой «оппозицией», уместной только в рамках устаревшей «пангносеологической интерпретации теории отражения». Уже само понятие деятельности привлекает М. Кагана возможностью отвлечься от более подчиненных категорий материального и духовного, реального и воображаемого. Искусство же есть именно тот вид деятельности, который можно представить как выход за пределы двух первых «слоев культуры». Искусство у него объединяет все виды деятельности вообще.

Однако на почве материализма это явление третьего слоя совершенно «аддитивно», иначе говоря, в один логически связанный ряд или иерархию ступеней не строится. Если говорить совершенно серьезно, то мир можно разделить только на две подсистемы: материальную и духовную, из коих вторая является следствием и отражением первой. Ничего третьего не дано — единство мира не в его бытии, а в его материальности. Приходится повторять эти старые истины, но ответственность за этот мой догматизм ложится на М. Кагана.

Впрочем, всему виной его системный подход, настолько абстрактный и бессодержательный, что он на глазах превращается в бессистемный. Так, у М. Кагана почти рядом стоят два предложения, опровергающие друг друга. На странице 192 своего труда «Человеческая деятельность» он пишет, что «рассуждения сторонников традиционной точки зрения, исходящих из того, что художественное творчество духовно по своему содержанию», неудовлетворительны, а на странице 193 утверждает: «по своему содержанию искусство, конечно же, явление духовное». Если искусство явление духовное, откуда тогда берутся «три слоя культуры»?

Временами кажется, что М. Каган понимает невозможность чего-то третьего (когда речь идет о материальном и духовном), но вот какой неожиданный ход из этого получается. Согласно его экстраполяциям, третьего члена в ряду «материальное — духовное» либо вообще не должно быть, либо им может быть только такой, в котором противоположность материального и духовного оказывается снятой и возникает новое качество — «материально-духовное» или «духовно-материальное»[60]. Вычленил все-таки нечто третье, новое качество — не материальное и не духовное.

Какое же употребление делает М. Каган из своего «третьего члена»? Он пишет: «Здесь происходит удивительный процесс *слияния* материальной формы и духовного содержания, которое не может быть перекодировано, переложено в другую форму. А. Моль назвал это одноканальностью эстетической информации»[61]. Теперь понятно, почему в искусстве, как в glandula pinealis, встречаются две субстанции, духовная и материальная. Здесь происходит то же самое, что в политических отношениях, которые согласно М. Кагану относятся к области материальной культуры. В этих отношениях, рассказывает наш автор, совершаются действия материальных тел и возникают учреждения, которые являются воплощением или «телом» определенной политики. Действительно, в государственных учреждениях люди, то есть материальные объекты, непрерывно перемещаются в пространстве из одного кабинета в другой. Таким образом, здесь мы имеем дело с материальным уровнем системы общения, что и требовалось доказать.

Примерно то же самое пишет М. Каган об искусстве. Во всех его сочинениях, как в «Курсе марксистско-ленинской эстетики», так и в «Морфологии искусства» и прочих продуктах его системного подхода повторяется одна и та же фантастическая идея: произведение искусства, например живописи, есть определенная «материальная конструкция». В самом деле, картина — это деревянный подрамник с натянутым холстом, покрытый кусками налипшей краски, то есть определенного порошка, пигмента, разведенного связующим веществом. Как же можно сказать, что это относится к царству духа? Ясно, что искусство есть нечто третье, а именно «материально-духовное», или «духовно-материальное».

Кажется, с тех пор как существует храм эстетики, в стенах его не звучали столь праздные речи. Не только искусство — все результаты духовной деятельности воплощаются, закрепляются и передаются посредством материальных вещей-протезов, которые являются как бы удлинением нашего мозга и всей физиологической системы, служащей основанием сознательной жизни людей. Научная книга, изготовленная в типографии, такая же материальная вещь, как и подрамник с натянутым холстом, и только в соприкосновении с развитым органом мышления она становится книгой, то есть носителем духовного содержания. Значит ли это, что науку также следует отнести к третьему слою культуры — не духовному, не материальному?

М. Каган везде самым удивительным образом смешивает материальные знаки и средства воплощения или передачи духовного содержания с материальными фактами природного и общественного бытия, которые описаны в книге или изображены на полотне. Никто не сомневается в том, что книга или подрамник с натянутым холстом состоит из вещественных элементов: молекул, атомов, так же как дерево в лесу или звезда. Но одно

дело — производство красок на фабрике, а другое дело потребление их в живописи, то есть в духовном производстве. Система систем основана здесь на кардинальной ошибке, которую без конца повторяет М. Каган в своих произведениях, думая, что он открыл «онтологическую основу» искусства.

Слово *онтологическая*, как, впрочем, и многие термины М. Кагана, приведено здесь совершенно некстати. Ведь онтология это учение об истинном бытии, а по отношению к материальным формам существования произведений искусства в крайнем случае можно было бы применить термин школы Хайдеггера «онтический», но и это едва ли уместно. Конечно, искусство имеет свою онтологическую основу — это истина и красота окружающего нас мира, которые оно отражает. Однако подобная мысль противопоказана системе систем.

Чтобы оправдать свою нелепую теорию, наш автор ссылается на архитектуру, прикладные искусства, дизайн, в которых согласно его идее воплощается известное «равновесие материально-технической и духовно-эстетической сторон деятельности». Он пишет: «Вряд ли нужно доказывать, что эти виды искусства нельзя включать ни в материальную культуру, ни в духовную, так как они принадлежат как бы *одновременно и той, и другой*»[62]. Итак, равновесие материально-технической и духовно-эстетической сторон достигнуто. Но позвольте, ведь мы говорим, кажется, о духовно-эстетической стороне? А эта сторона относится к духовному или к материальному? Скажите прямо, есть ли какая-нибудь разница между созданием Палладио и этим кривым гаражом, возведенным без всякой претензии на «духовно-эстетическую» функцию?

Понимая, что он попал в затруднительное положение, автор системы систем спасается под сенью своих ученых фраз — одноканальность, адекватность, конструирование... «В искусстве происходит реальное конструирование таких материальных объектов — пластических, звуковых, мимико-жестикуляционных,— которые должны адекватно воплощать вкладываемую в них поэтическую информацию»[63]. Читатель видит, что «удивительный процесс *слияния* материальной формы и духовного содержания» есть *конструирование физических тел*. Таким образом, духовное содержание картины сливается с подрамником, холстом, нанесенной краской и не может быть «перекодировано» или «декодировано, переложено в другую форму».

Клянусь собакой, как говорили во времена Сократа, ведь это все равно, что сказать: *форма романа есть типографский набор*. Все это онтологическое открытие М. Кагана состоит в том, что он перескакивает через подлинную образную форму художественного произведения. Уткнитесь носом в полотно художника, и вы увидите только неровный слой краски, отойдите на некоторое расстояние, и перед вами возникнет чувственный образ или «кажимость» настоящего пейзажа, который воспроизведен, повторен, отражен в этом зрительном представлении. Точно так же форма романа есть определенный, сложившийся в головах людей порядок образов памяти, литературный жанр. О том, что понятие художественного образа, воспроизводящего в форме чувственной кажимости определенные стороны реального содержания мира, распространяется и на архитектуру, и на музыку, я уже говорил в приведенном выше разборе книги «Морфология искусства». Общая духовная природа искусства в равной мере охватывает все виды творчества, и попытка нашего

автора слить художественную форму с «материальной конструкцией» есть вполне современная бессмыслица, пожалуй, худшая, чем любое известное в прежней истории философии отождествление духа и материи.

Разумеется, духовное бытие искусства нуждается в опоре на материальные элементы в виде, например, широких мазков, тончайшей лессировки или в виде легких выпуклостей бронзы, из которой отлита статуя. Не бог весть какое открытие заключается и в том, что материальное посредствующее звено, несущее поток духовных образов, связано с ним «одноканально» или, проще говоря, точно соответствует ему, иначе этот поток чувственных образов, эта прекрасная и умная иллюзия рассеется. Словом, физическая сторона, представленная хотя бы волнообразным движением материи, рождающим ощущение звука, должна быть.

Но в этом отношении искусство не отличается от других общественных явлений. Мир общественный при всей его самобытности остается в рамках природы, и это все же не значит, что материальное «тело» общества совпадает с физическими реальностями, без которых оно существовать не может.

Любому из нас известно, что сто рублей в виде пачки мелких денежных знаков стоят не больше, чем одна сторублевая бумажка, хотя весит она гораздо меньше и занимает меньше места. Яркая этикетка товара, нарисованная «дизайнером», относится к материальной жизни общества, а гранитный обелиск, поставленный в честь какого-нибудь события,— к его духовной жизни. Вот почему и дом, выстроенный из камня художником-архитектором, относится к духовной культуре, если это произведение искусства, а плохая музыка, написанная для обогащения фабриканта пластинок, входит в процесс производства капитала и в этом смысле имеет более материальное значение, чем духовное, хотя камень весит, а звуки так воздушны.

Согласитесь, что попытка создать некую материально-духовную субстанцию, преодолев антитезу материи и духа в «одноканальности» искусства, не состоялась. Между тем наш автор уже вышел на оперативный простор и оставляет позади противоположность базиса и надстройки. Мы читаем у него, что все четыре вида человеческой деятельности сливаются воедино в художественном творчестве как подсистемы некоего системно-художественного целого (привожу текст автора почти дословно). При этом познавательная (П) и оценочная (О) подсистемы художественной деятельности, представляющие в структуре искусства познавательный и ценностно-ориентационный виды человеческой деятельности — стоп! дайте передохнуть! — «как бы «спускаются» из сферы духовной надстройки, приобретая здесь *основополагающее, базисное* значение, поскольку именно они порождают духовное содержание искусства»[64]. Фундаментальное открытие в теории исторического материализма! Мысль или оценка «порождают» духовное содержание, значит они являются его базисом.

Для человека, не совершенно лишенного способности «системного мышления» или обыкновенной последовательности, очевидно, что все эти открытия проистекают из простого желания увидеть наш мир с такой высоты, чтобы исчезло всякое воспоминание о противоположности материального и духовного. Вот почему, вероятно, объявляя, что он исчерпал все возможные типы связи субъекта и объекта, М. Каган говорит, в сущности, только о воплощениях субъективной энергии, как будто не существует

на свете такой тип связи субъекта с объектом, как зависимость первого от второго.

Содержанием всей системы М. Кагана является атака на благородную вторичность духа, закон отражения действительности в сознании людей. Под видом материализации или «онтологизации» искусства можно по крайней мере наполовину освободить художественную деятельность от гнета объективной истины, ответственности перед правдой — не только в смысле научной истины, но и в смысле общественной справедливости, нравственности, правды художественного изображения жизни, правды реализма. Ведь «материальная конструкция», состоящая из железобетонных панелей, пятен краски или звуковых волн, есть просто факт, реальность, а не духовное отражение ее. Искусство не изображает жизнь, гласит общее место всей модернистской эстетики со времен Аполлинера, художник создает самостоятельный объект, objet-peinture.

Правда, эта «материально-конструктивная сторона художественного произведения» является у М. Кагана «носительницей некоторой художественной информации», и роль ее заключается в том, чтобы служить «сигнальной базой» для «системы знаков». Задача конструкции — обеспечить коммуникацию между художником и его публикой по «трехчастной форме», предполагающей в качестве третьего, посредствующего звена художественное произведение. Иногда в систему слов нашего автора включается слово «образ», но нельзя понимать его в прямом и обычном смысле. М. Каган имеет в виду *знак*, который опускается до *изображения* только в отдельных искусствах, как живопись, литература, более далеких от «знаковой природы» художественного творчества и более близких к «просветительству».

В результате напряженной систематизирующей активности, наконец, вычленяются два подхода к искусству: онтологический и семиотический. Они соответствуют двум сторонам художественного произведения; оно есть материальная конструкция (или форма) и знак (или система знаков). Никакого места между этими двумя жерновами для художественного образа нет и быть не может. Суть искусства состоит в том, что художник кодирует свое послание реципиенту посредством материальных знаков, а посвященный в эту тайну или догадливый реципиент должен его декодировать. Так же точно кодирует субъективное содержание своей культуры определенная эпоха, а другая эпоха ее декодирует. Художественная форма есть «двуликий Янус», в котором скрещиваются материальная конструкция и код *. При этом система двуликого Януса «одноканально» связана с субъективным «посланием», которое она передает по линии связи, но эта система (как и весь процесс кодирования и декодирования) совершенно нейтральна, она может быть верно или неверно понята реципиентом, но сама по себе не может быть истинной или ложной по отношению к реальной действительности. И в этом отношении никакой разницы между двумя ликами Януса нет.

Остается само «послание» субъекта, или, по другой терминологии, «духовное содержание» искусства. Является ли оно отражением действитель-

* Эти фигуры высшего человековедения повторяются у М. Кагана так часто, что не имеет смысла ссылаться на определенные места. Ср. гл. 5 и 9 «Морфологии искусства», соответствующие разделы его курса марксистско-ленинской эстетики и «Человеческой деятельности».

ности? Здесь мы сталкиваемся с главным продуктом системы систем, центральным членом всех вычленений и скрещиваний, проведенных на протяжении столь многих страниц.

9

Подобно тому, как М. Каган открыл третью субстанцию наряду с духом и материей, он, разумеется, должен найти и нечто третье в системе класса «отражение — реальность». Мы узнаём из его трудов, что существуют две формы отражения. Одно отражение отражает действительность, а другое? М. Каган высказывает твердое убеждение, что теория отражения не совпадает с теорией познания, поэтому Ленин согласно новому толкованию предполагает возможность такого отражения, которое не отражает объективную действительность. Где же наш автор прочел что-нибудь подобное? Он ссылается на то, что практику нужно рассматривать и как критерий истины, и как практический определитель связи предмета с тем, что нужно человеку. Слова знакомы, но толкование — собственная фантазия М. Кагана. У Ленина речь идет не о том, что определение нужности или полезности предмета человеку требует особой таинственной способности, кроме способности познания истины, а лишь о том, что при определении нужности предмета людям также не следует опираться на абстрактные представления, оторванные от практики. Между тем М. Каган уже вычленяет и экстраполирует, его теперь не остановить: «Это означает, что отражение человеческим сознанием действительности имеет не только форму познания, т. е. отражения объективной реальности вне зависимости от потребностей (интересов, желаний, устремлений, целей, идеалов) субъекта, но и форму оценивания, т. е. отражения реальной связи объекта с потребностями (интересами, желаниями, устремлениями, целями, идеалами) субъекта»[65].

Если читатель еще не устал продираться сквозь эти завалы слов, попробуем разобрать, что имеет в виду М. Каган под видом «отражения реальной связи объекта с потребностями». Во-первых, он незаконно скрещивает два разных вопроса. Когда речь идет об «отражении реальной связи» между чем бы то ни было, то никакой принципиальной разницы по сравнению с первым случаем, то есть «отражением объективной реальности», здесь нет. В самом деле, мы «оцениваем», другими словами, отражаем ценность объективного факта — реальную связь объекта с потребностями, целями, идеалами. Данный объект не соответствует нашим требованиям, значит либо объект таков, либо наши требования — пустая блажь, и мы не знаем, что нам в действительности нужно. В последнем случае «отражение реальной связи объекта с потребностями» теряется, и перед нами уже не отражение объективной реальности или отражение ложное.

Но если М. Кагана интересует, является ли потребность или интерес, желание, цель, идеал субъекта в основе своей отражением объективной истины — это другой вопрос. Никто не говорит, что желание или интерес есть познание, но говорят, и справедливо говорят, что желания, интересы, потребности, идеалы коренятся не в глубине самого субъекта, а в действительности и что они поэтому бывают истинные, а бывают и ложные — в зависимости от своего объективного содержания. По существу, у М. Кагана речь

идет о том, что ценности зависят от субъекта, являются выражением наших потребностей, целей, идеалов, а «реальную связь» с объектом он забывает на той же странице.

В действительности происхождение так называемых ценностей, то есть полезности, общественного значения, добра и красоты (так же, как ценностей знания, интеллектуальной культуры), не может быть сведено к требованиям субъекта, индивидуального или коллективного — все равно. Откуда берется наша «ценностная ориентация»? Для каждого материалиста всегда было и будет совершенно ясно, что она растет из объективного мира, в котором мы живем, и отражает его. Для Ленина *в этом* никакой разницы между познанием и ценностью нет.

Возьмите такой характерный продукт субъективной жизни людей, как *цель*. В своем конспекте «Науки логики» Гегеля, излагая прочитанное и высказывая в связи с этим собственную мысль, Ленин настаивает на том, что целесообразная деятельность человека есть объективный процесс, вытекающий из законов природы и развивающий их. Цели сначала кажутся людям чуждыми по отношению к природе, но в действительности они также отражают ее. «На деле цели человека порождены объективным миром и предполагают его,— находят его как данное, наличное. Но *кажется* человеку, что его цели вне мира взяты, от мира независимы („свобода“)». Разница лишь в том, что сознание здесь не сразу, не просто совпадает с объективностью, а нуждается в посредствующем звене — применении практических средств или орудий. Зато в практической деятельности совпадение более реально. Ленин считает это зачатком исторического материализма у Гегеля и подчеркивает его слова: **«В СВОИХ ОРУДИЯХ ЧЕЛОВЕК ОБЛАДАЕТ ВЛАСТЬЮ НАД ВНЕШНЕЙ ПРИРОДОЙ, ТОГДА КАК В СВОИХ ЦЕЛЯХ ОН СКОРЕЕ ПОДЧИНЕН ЕЙ»**[66].

Я не стал бы грозить М. Кагану цитатами, тем более что это теперь вышло из моды, если бы он сам не пользовался методом толкования текстов, взятых из литературы марксизма, но поданных в духе его собственного «кода», им совершенно чуждого. Наш автор хочет доказать, что только в познании субъект подчинен объекту, а в целях, идеалах и прочих явлениях «ценностной ориентации» объект подчиняется потребностям человека. Однако при помощи такого вычленения независимого субъекта мы как бы возвращаемся к временам позднего народничества с его «субъективной социологией», когда принято было отделять требования человеческого сердца от законов науки, идеалы от фактов. В полемике против этой «бифункциональности» тех лет Ленин связывал общественные идеалы с реальными противоречиями классов: «Если не свести *таким образом* идеалы к фактам, то эти идеалы останутся невинными пожеланиями, без всяких шансов на принятие их массой и, следовательно, на их осуществление»[67].

Свести идеалы к фактам — это резко сказано, но примите во внимание, что пустые фразы, которыми тешит себя интеллигентный обыватель, отвратительны. Как человек революционного образа мысли всякий последователь Маркса исходит из идеалов, противоположных системе угнетения, которые, по словам Ленина, чрезвычайно ценны для марксиста (или, по известной вам терминологии, являются для него ценностями). Однако наше понятие идеала, замечает Ленин, ссылаясь на Энгельса, нужно срав-

нивать не с другими понятиями, а «с фактом, который оно отражает». *Идеалы отражают факты*, так же как отражает их познание, наука, если, конечно, это не пустые идеалы, а серьезные убеждения людей, достойных своей общественной роли.

Теперь вернемся к вопросу об *отражении, которое не отражает объективную действительность*. В качестве доказательства возможности такого кентавра М. Каган ссылается на то, что кроме познания у человека есть и другие духовные способности. Это не меняет дела. Не только познание, но и вся духовная жизнь человека, все *сознание* его является отражением объективного мира, а через это посредствующее звено и самоотражением или самосознанием. Здесь нет никакого открытия, потому что классическая марксистская литература всегда рассматривала этот взгляд как аксиому материализма. Открытие же М. Кагана состоит в том, что существует будто особая форма сознания, которая не является отражением объективной реальности, не подчиняется критерию истины и в этом отношении представляет собой полную противоположность познанию. Эту форму сознательной жизни людей он называет «ценностной ориентацией».

Отражение, которое не отражает объективную реальность, а ходит, как Голядкин, само по себе, есть бессмыслица, игра слов. Природа понятия *отражение* состоит в том, что сознание субъекта воспроизводит, повторяет объективную реальность, является копией ее. Но логика системы систем М. Кагана, может быть, не понятая им самим (судить не берусь), требует устранения разницы между отражением и тем, что в нем отражается. И вот наконец такое отражение найдено. Чудесным образом оно господствует над оригиналом по принципу: нет объекта без субъекта. Это и есть «ценность», «оценивание», «ценностная ориентация».

Ценности — тоже отражение, повторяет М. Каган. Отражение чего? Если чего-то объективно данного, какая разница? Это все то же отражение, родственное познанию, пусть в данном случае копия снята не с объекта, а с отношения между объектом и субъектом, каково оно есть в действительности, то есть независимо от субъекта. М. Каган утверждает, что ценности суть то, что нужно человеку. Но откуда вы знаете, *что именно* вам нужно? Чтобы ответить на этот вопрос, нужно знать, как обстоит дело в действительности, то есть знать истину. Выходит, что истина и ценность не так противоположны, как вам кажется.

Итак, отражает ли наше сознание объект как таковой или реальное отношение между субъектом и объектом — это ничего не меняет в природе отражения. Но у М. Кагана есть и другой ответ на вопрос о происхождении ценностей; он незаметно смешивает его с первым. Особенность «ценностной ориентации», сообщает ученый, состоит в том, что она непосредственна: «Ценность объекта — в отличие от его объективного значения, которое определяется со «стороны», в акте познания,— устанавливается *непосредственной реакцией субъекта*, индивидуального или коллективного, в соответствии с тем, как входит данный объект в жизненный опыт этого субъекта, какое отношение к себе он вызывает, как он эмоционально осваивается»[68]. Это уже другая мысль. Отметим прежде всего, что у нашего автора ценности в отличие от научных истин не имеют «объективного значения». Почему же? Смотря какие ценности. Признаёт ли М. Каган, например, что существуют

материальные ценности или стоимости (по-немецки Wert * — слово, употребляемое как в политической экономии, так и в этике)?

Но возьмите что-нибудь более возвышенное, например нравственный идеал. Неужели он не имеет объективного значения? Ценности, утверждает автор «Человеческой деятельности», устанавливаются непосредственной реакцией. Как сказать — иногда непосредственной реакцией, а иногда и размышлением. Конечно, разница между теоретическим выводом разума и голосом сердца, приказом сердца, как говорит Паскаль, существует, и она часто определяется в пользу сердца, ибо разные бывают приказы как со стороны разума, так и со стороны сердца. Но, свидетельствуя об искренности наших побуждений, непосредственная реакция субъекта сама по себе еще ничего не говорит об их ценности. Бывают, например, искренние нахалы. Другими словами, голос сердца звучит непосредственно, но ценность его звучания измеряется тем, что ему соответствует в объективном мире. Можно инстинктивно чувствовать истину, не зная теории ее, но разве безразлично, питаю я отвращение к пижонству или отталкиваюсь от серьезности? Разве я что-нибудь одобряю не потому, что оно, может быть, странным образом, но все же заслуживает одобрения само по себе?

Непосредственная реакция субъекта является формой, в которой часто осуществляется самое высокое историческое содержание. Без непосредственной связи людей, их нравственного сплочения трудно себе представить, например, греческое общество эпохи расцвета и воскресивший его европейский гуманизм, из которого выросли идеалы Маркса и Энгельса. Без разумной непосредственности, привычки к соблюдению норм общежития трудно себе представить и будущее общество, коммунистическое. Люди сплачиваются безликими силами общественного дальнодействия, экономическими отношениями, не зависящими от их воли и желания, но тем бóльшую ценность имеет для них теплота непосредственной близости, играющая великую роль не только в личной нравственности, но и в революционном движении.

Известно, что форму нельзя отделять от содержания, точнее говоря, нельзя отделять от него слишком резкой чертой. Как благородная щедрость духа, форма непосредственности сама относится к существенному содержанию нравственных ценностей. Если вы будете слишком долго думать, прежде чем совершить хороший поступок, он может утратить добрую часть своей ценности. «Щедрота полная угодна небесам». Но если ваша непосредственная реакция состоит в том, чтобы удрать, как только вы видите, что другой человек попал в беду, тогда лучше, пожалуй, если вы подумаете и, подумав, вернетесь, другими словами, если внутренняя цензура остановит ваше непосредственное движение.

Исторически также нравственная ценность иногда бывает связана с непосредственной реакцией субъекта, иногда выступает в форме размышления. Декабрист Лунин может служить образцом благородного героизма дворянской эпохи. Когда разразилась гроза 1825 года, он служил у Константина Павловича в Варшаве и мог бежать за границу, что с точки зрения

* В переводе «Капитала» Маркса на русский язык было принято слово «стоимость», так как словом «ценность» злоупотребляли неокантианцы и легальные марксисты с целью ослабить объективное содержание экономического понятия Wert.

пользы дела, по всей вероятности, было разумнее. Бегство было бы оправдано и тем, что он, в сущности, давно отошел от движения и общественных взглядов своих товарищей по революционному обществу. Но товарищи попали в беду, и Лунин, следуя непосредственному голосу сердца, добровольно сдался, чтобы разделить их судьбу. Так началась его трагедия.

Можно себе представить ироническую улыбку Нечаева, если бы ему были известны обстоятельства ареста Лунина. В эпоху буржуазной демократии революционная нравственность измерялась пользой дела, а польза устанавливается рассудком. И это не было обязательно связано с правилом «цель оправдывает средства» и теми нравственными эксцессами, которые пугали самого Бакунина. Нечаев доказал чистоту своего принципа, состоявшего в отталкивании от всяких дворянских предрассудков, от всякой романтики, позы, внимания к собственной личности, словом, от всего, что мешает верному расчету интересов дела. Когда народовольцы наметили план освобождения его из Петропавловской крепости, он сам предложил ради пользы дела направить все усилия революционеров на организацию цареубийства и тем, в сущности, подписал себе смертный приговор.

Дворянство, военное сословие поднялось на фоне погружения общества в трясину мелких своекорыстных интересов и денежных отношений (так было уже в ранних государствах Азии). И хотя возможность захвата лучших экономических позиций быстро развратила это сословие, превратив его в господина земли, чувствительного и к денежной выгоде, военная аристократия крепко держалась за принцип чести, по известной терминологии Монтескье. Классовая мораль дворянства, рыцарства, шляхты выросла из отрицания безраздельной власти рассудка, связанной с развитием мира товарных отношений. Односторонний характер сознания, занятого мелкими расчетами обыденной жизни, сделал более ценным в общественном отношении *обратное* поведение. Рыцарский образ жизни требовал безрасчетной широты, презирающей соображения пользы. Он требовал справедливости, которая добывается не в суде, основанном на юридических формулах и крючкотворстве чиновников, презираемых дворянством, а в стихийном исходе поединка, дуэли. Непосредственная реакция играла большую роль в этой «ценностной ориентации». Знаменитый кардинал де Рец, услышав, что некий дворянин сидит в тюрьме из-за пятидесяти пистолей, послал ему эти деньги на уплату долга. «Не стану больше слушаться рассудка»,— говорит Альфонс Португальский в пьесе Кальдерона «Стойкий принц». Эта воинственная широта часто переходила всякие границы здравого смысла, превращаясь в позерство, детское хвастовство, лицемерие. Но это был принцип, своего рода демонизм благородства, «непосредственной реакции».

Достоинства и недостатки своей нравственной позиции дворянство перенесло и в общественное движение. Декабристы, эти воины-подвижники, вышедшие на явную гибель, чтобы разбудить молодое поколение и очистить его (по известному выражению Герцена), достойны вечной памяти, как герои Плутарха, но общественное движение дворянской эпохи, взятое в целом, не свободно от барского либерализма, с одной стороны, и столь же барского анархизма — с другой. Все, что сказано русской литературой о праздном благородстве лишних людей, способных и мечтать о высоких идеалах, и умереть на баррикаде, но неспособных к полезному труду, целе-

сообразному делу, было правдой. Настала новая эпоха, эпоха буржуазной демократии, которая выдвинула на первый план другую «ценностную ориентацию», основанную не на непосредственном сознании нравственной истины, а на хорошем расчете, в основе которого лежала оценка полезности человеческого поступка с точки зрения общественного дела.

Эта утилитарная мораль, конечно, требует размышления, независимо от того, является она в виде материалистической этики разумного эгоизма или в форме априорных суждений практического разума, как у Канта, который иногда соприкасается с идеей непосредственного морального чувства английских мыслителей XVIII века, но допускает, что в приговоры морального закона как бы вмонтировано рассуждение о том, что будет хорошо не только для меня, но и для всех. Кантовская мораль также рассудочна, она предполагает тайный голос «общечеловеческого рассудка».

С точки зрения истории нравственной жизни общества «ценностная ориентация» эпохи подъема буржуазной демократии оставила нам по крайней мере два важных завоевания. Во-первых, принцип трезвой *революционной целесообразности,* который все подчиняет интересам борьбы за правое дело, во-вторых, последовательный отказ от *нравственного аристократизма,* убеждение в том, что, жертвуя всем для блага других, мы не оказываем благодеяние меньшей братии, глядя на массу людей сверху вниз, а делаем добро самим себе. Особенно эта вторая мысль, полнее всего развитая Чернышевским, есть шаг в сторону коммунистической морали. Нужно оценивать поступки людей с точки зрения полезности их для борьбы за будущее общество свободных людей, и потому нравственно то, что отвечает революционной целесообразности. Но высшая польза для коммунизма состоит в подъеме самосознания масс, устранении векового неравенства между целесообразно действующим меньшинством и пассивной толпой. Трезвый расчет должен считаться с непосредственной реакцией миллионов, развитием их самостоятельной активности, чувством сплочения, привычкой к участию в общественных делах. Такая мораль не рассудочна, хотя она и не сводится к поискам патентованной непосредственности наших желаний или внутренних убеждений.

Из этого видно, что непосредственная реакция не является общим признаком ценности, а лишь одной из сторон этого понятия, исторически более или менее существенной и в пределе не отличимой от разумного понимания. Но прежде всего необходимо выяснить, что является ее объективным содержанием. Непосредственная реакция негритянской девушки, идущей в первых рядах демонстрации навстречу смерти,— это одно; непосредственная реакция садиста-усмирителя — совсем другое. Такая «ориентация» никакого ценного содержания в себе не заключает, если, конечно, нельзя сказать, что признаком ценности является наша выгода и удовольствие.

Абстракция М. Кагана основана именно на формальном праве субъекта считать ценным все, что ему нужно и непосредственно кажется привлекательным, несмотря на любые рациональные доводы. Последние относятся уже к «познавательной деятельности». Таким образом «ценностная ориентация» с его точки зрения сама по себе есть область чистого релятивизма множества субъективных позиций.

То, что человеку в нравственной и эстетической жизни доступно непосредственное знание истины, было известно задолго до создания системы

систем. Но, кажется, именно присутствие истины в ценностях, то есть наличие истинных ценностей в отличие от ложных, представляется М. Кагану догматизмом, гносеологизмом и прочими призраками, которыми он пугает нервного читателя. Если присмотреться к сложным узорам, которые плетет неистощимая фантазия ученого, то «парадигма» их окажется более простой. Он хочет сказать, что только наука связана с определенной ответственностью перед объективным миром, который она отражает, тогда как все остальное содержание человеческого духа диктуется субъектом, извлекающим из окружающего то, что ему нужно, интересно, вкусно, соответствует его целям, идеалам и прочим запросам. Это и называется аксиологическим подходом в отличие от гносеологического. Старая теория в новом облачении!

Как достигается этот результат — вычленение аксиологического потенциала? Путем обычной для нашего автора операции: абстрагирования от существенных различий между субъективным и объективным с последующим скрещиванием этих подсистем и компонентов. Проще говоря, М. Каган смешивает субъективное оценивание с *объективным содержанием* ценности, и результатом этого скрещивания является бесплодный гибрид — ценностно-ориентационная деятельность, или аксиологический потенциал. По словам ученого, в основе ценности лежат не свойства объекта как такового, а его отношение к субъекту. Допустим. Но эти отношения суть реальные связи, правда, общественного, не физического характера, но все же реальные. Другое дело — процесс сознания этих связей или оценивания, «ценностной ориентации».

Ученый, может быть, не замечает, что субъект возникает у него дважды: один раз в реальной связи с объектом и второй раз в оценке этой связи. Между тем разница есть. Поясним это при помощи простого примера. Человек, то есть субъект, своим трудом создает ценность определенного блага (стоимость его). У М. Кагана выходит, что эта ценность, или стоимость, зависит от оценки субъекта, и притом непосредственной, то есть выраженной без предварительного размышления. Всякий элементарно грамотный в общественных науках читатель скажет, что такое решение проблемы ценности материального блага было бы сомнительной фантазией. Оно не подходит даже под выводы теории «предельной полезности» так называемой субъективной или неоклассической школы в политической экономии, не говоря уже о марксизме. А все оттого, что М. Каган не хочет признать вторичность духа по отношению к реальному миру, не хочет признать ее в мире ценностей. Между тем, скажем это еще раз, ценности бывают действительные и мнимые (то есть воображаемые, заключенные только в нашем сознании). Разница между сознанием ценности и самой ценностью относительна, но она существует. И в этом смысле никакой «оппозиции» между ценностями и познанием объективного мира построить нельзя.

Создатель системы забыл, что существуют науки, изучающие ценности. Политическая экономия, например, изучает происхождение и развитие ценности-стоимости материальных благ в рамках определенных общественных отношений. Одно дело — теория стоимости, другое дело сама стоимость, выраженная, например, в деньгах, которых часто не хватает лучшему теоретику. Для того чтобы рассуждать о предмете, вовсе не обязательно быть его обладателем, решил Фигаро, взявшись писать о ценности денег без

гроша в кармане. Правда, отражение стоимости, или ценности, товаров в человеческой голове не обязательно должно носить теоретический, научный характер. Оно может быть и практическим. Товаровладельцы, выступающие на рынке, обладают чутьем, позволяющим продавцу и покупателю непосредственно угадывать отношения стоимости в колебаниях цен. Мало того, здесь принимает участие их воля, поскольку они в процессе обмена товаров совершают акт признания друг друга в качестве товаровладельцев (то, что Маркс вслед за Гегелем называет Anerkennung).

Бесспорно, что воля — это не знание, а другая форма сознательной жизни людей, также по-своему отражающая истинное содержание объективного мира. Она отличается от познания не тем, что у нее предмет другой, свободный от всякого отношения к истине, а тем, что результатом ее является действие. И грань между двумя формами сознания проходит не по линии: отражение объективного мира или выражение слепой активности нашего собственного «нутра», диктующего миру свои требования, а по линии: знание или действие.

Потребности, желания, цели, идеалы... Все это нельзя сваливать в одну корзину «непосредственной реакции субъекта». Смотря какие потребности, смотря какие желания, не говоря уже об идеалах. «Ценностная ориентация» зависит от характера потребности и ее предмета, а не от простой непосредственности удовлетворения. Ценность имеет не только количество, но и качество. Допустим, что вы начинаете «ориентироваться» за столом, другими словами, вы разбираете вопрос, что бы такое съесть — получше и повкуснее. Логика у вас самая инстинктивная, но она действует. Если же речь идет о совершенно непосредственном, иначе говоря абстрактном желании есть, то вы съедите все, что вам дадут. Острый голод подавляет разницу в качестве пищи, удовлетворение потребности здесь — голый факт. И если с точки зрения обмена веществ этот факт все же является благом, то лишь опосредствованно, по существу, а существо дела выясняется знанием. Гегель сказал, что непосредственное есть самое абстрактное, и все непосредственное, в сущности, опосредствованно, хотя мы можем этого не знать.

М. Каган полагает, что, ориентируясь в ценностях, мы невменяемы. Я хочу, и баста! Другое дело — познание, здесь важен объект, а не желание субъекта. Так думает исследователь, но он ошибается. Только у кретинов или больных суд принимает во внимание их невменяемость, а если у вас нет справки о том, что вы состоите на учете в соответствующем медицинском учреждении, вам придется отвечать за свои желания, если они выразились в какой-нибудь «ценностно-ориентационной деятельности». Но и сами вы судите свои не выраженные в деятельности желания, хотя судите их с пристрастием, с излишней симпатией к себе, выражающейся, правда, у некоторых людей парадоксально, в виде избытка самокритики, рефлексии. Парадоксов очень существенных в «ценностной ориентации» (например, в оценке мужества и других положительных человеческих качеств, проявляемых часто людьми в борьбе за дурное дело) я здесь не касаюсь, так как их не касается и человековедение М. Кагана. Его задача — вычленить удовлетворение потребностей и желаний субъекта в качестве основы метафизики ценностей, а это затея, не требующая более глубокого анализа противоречий предмета. Все очень просто в системе систем.

Конечно, мое желание есть мое желание, как и моя зубная боль есть моя зубная боль. Другой ее не испытывает. Но это простая тавтология, а за ее пределами открывается иная, более сложная перспектива. Допустим, что некий субъектотип вычленил в себе желание овладеть определенным объектом. Разве это не зависит от самого объекта — его привлекательности, его собственных качеств, его сопротивления? На вкус и цвет, говорят, товарищей нет. Однако если я скажу, что бензин вкуснее лимонада, разве я не сказал пустое? Границы непосредственного желания определяются прежде всего законами природы, а в человеческом обществе и другим объективным порядком вещей — предметной производительной практикой. М. Каган совершенно игнорирует важный принцип философии, от имени которой он говорит, а именно примат производства над потреблением. Только музыка, писал Маркс, создает музыкальное ухо, способное понимать ее красоту. Производство создает не только предмет желания, но и субъект, способный желать его, и это производство субъекта доходит до болезненной крайности, вступающей в конфликт с природой, когда, например, промышленность и реклама создают искусственные потребности. Согласно американским нравам доктор дожен приезжать в автомобиле последней марки, иначе его статус, а следовательно, и гонорар падают.

Субъект системы систем прежде всего потребитель, и в этом его громадный недостаток. Он не знает, что *вначале было дело*, а не заранее данная потребность. Дело человека является развитием дела природы, и оно формирует нашу субъективность, определяя ее своим содержанием, ибо субъекту приходится наступать под огнем объекта, обламывая себе бока в этом взаимодействии с ним. Потребности, желания, цели, нравственные и общественные идеалы — все это вытекает не из спонтанной, слепой активности человеческого «я», а из того же объективного содержания, которое рождается в действии, чувственно предметной практике людей.

Разница между наукой и непосредственным чувственным созерцанием, целесообразной волей, нравственной жизнью, конечно, есть. Но эта разница состоит не в том, что наука отражает мир, а «ценностная ориентация» — внутренний диктат субъекта. Она состоит в том, что чувство и воля ближе к объективному миру, каким он открывается человеку в его взаимодействии с природой. Даже нравственная свобода, которую Кант отделил от природы, требует действия, а всякое действие опосредствовано объективным миром и в нем совершается. Научное познание делает свои великие дела более умозрительно; это и хорошо, и плохо, но таков выбор. «Когда я действую, я не философствую, когда я философствую, я не действую».

Этика есть наука, и в объективности ей отказать нельзя, хотя это наука о нравственных нормах или ценностях. В теоретическом смысле можно всячески почитать эти ценности, излагать их значение и смысл, но это еще не значит быть нравственным. Вопреки мнению М. Кагана нравственность не в субъективных ценностях (ими занимается и наука — этика, психология, социология), а в необходимости для субъекта перейти от сознания того, что хорошо само по себе, к осуществлению его на деле. Здесь также своего рода примат производства над потреблением, дела над словом и пониманием. Ибо понимать, что такое добро и польза, или делать добро и приносить пользу — разные вещи. Но отсюда вовсе не следует, что

наука не имеет отношения к ценностям, а ценности, например наши идеалы, не отражают истинного содержания объективной действительности.

Познание в смысле науки, познание научное является наиболее общей формой духовной жизни, оно способно постигнуть объективную реальность в ее собственном, независимом от наших желаний виде. Оно обладает драгоценной способностью ждать благоприятных условий для деятельности, kairos, как говорили греки; оно хорошо сохраняется. Что же касается нравственности, то добро не может ждать, оно требует действия не обязательно по образцу Дон-Кихота, но все же действия, иначе оно теряет свое значение, свою ценность. Нравственное сознание — это res facti, по словам Канта; оно ближе к практике, то есть к фактической реальной деятельности человека (если, конечно, под именем практики мы понимаем не житейские интересы нашего субъекта).

Отсюда сравнительные преимущества и недостатки теоретического разума и нравственного сознания, или «практического разума» в кантовском смысле слова. Отсюда также возможность третьей формы высшего сознания, которую уже Шеллинг в своей «Философии искусства» рассматривал как некое единство познания и действия (§ 13). Это область искусства, или художественных ценностей. Такое деление ступеней сознания, выросшее из всей предшествующей истории философии, само по себе вовсе не означает какого-нибудь особенного пангносеологизма, как называет опасность поглощения всех форм сознания наукой М. Каган, большой специалист по употреблению иностранных слов.

Он просто смешивает отчасти наивно, отчасти хитро истину в тесном смысле слова, то есть научную истину, с объективной абсолютной истиной, лежащей в основе и науки, и нравственности, и эстетической деятельности людей. Выгородив для познания небольшой раздел своей системы, он все остальное пространство нашего внутреннего мира отдает тупой активности субъекта, не отражающей объективную истину и состоящей из непосредственных реакций, столь же безусловных, как урчание в желудке. Это для него область «ценностно-ориентационной деятельности». Когда речь идет о настроениях, эмоциях, переживаниях, побуждениях, склонностях, пишет ученый, «мы имеем здесь дело не только с *другой формой*, но и с *другим содержанием*»[69]. Откуда же берется это другое содержание? В науке оно берется из объективной действительности, а в «переживаниях»?

Возьмем пример. Допустим, что вы, как говорят в общежитии, «переживаете» или, научно выражаясь, находитесь в состоянии стресса. Вы прочитали скверную книгу, в которой сквозь все украшения научной бутафории и обязательные цитаты проглядывает ясное желание ликвидировать наследие той культуры, которая в нашем столетии обновила мир. У вас отрицательная ценностная ориентация по отношению к таким идеям, и вы остро «переживаете». Но прошло несколько дней, и вы поняли с полной научной точностью, что не стоило так переживать, ведь это тоже пройдет, как сказал мудрец. Нужно трезво смотреть в глаза истории, которая свое возьмет и посмеется еще над реставраторами всякого старья. Разве содержание вашего *переживания* и вашего *обдуманного суждения*, даже научно взвешенного хотя бы с помощью книги «Лечитесь без лекарств», по существу не одно и то же?

«Другая информация,— пишет Каган,— другой тип связи субъекта и объекта». Если другое содержание вашей ценностной ориентации нужно понимать как «другой тип связи субъекта и объекта», то одно из двух: либо этот тип связи носит объективный характер, что мы уже разбирали, либо другое содержание лежит в субъекте, который диктует его объективному миру как свое стихийное желание, требование, переживание, словом, иррациональную активность внутреннего духовного начала, действующего по принципу: нет объекта без субъекта. Истина науки, отражающая мир, и эта активность субъекта, передающая миру свою команду, образуют два разных начала, два содержания, противостоящих друг другу и сосуществующих только в силу «принципа дополнительности», по научному выражению М. Кагана.

Еще раз тысяча извинений, но он просто повторяет хорошо известную теорию априорного происхождения ценностей, растущих из глубин нашей внутренней жизни. Разумеется, я не собираюсь обвинять уважаемого автора в том, что он заимствовал свою систему у какого-нибудь немецкого философа. Скорее всего это просто приблудные идеи «второй свежести», доступный фольклор философской мифологии XX века. Вместо анализа таких идеологических стереотипов М. Каган строит многоуровневую и многоканальную систему, нет, дорогой читатель, этого мало — настоящую вавилонскую башню классификации, в основе которой лежит коренное деление на два «гетерогенных», хотя и не равных по своему значению начала. С одной стороны, начало объективное, скромное ведомство истины, с другой — субъективное, творческое, активное, дающее определенный угол зрения и все человеческие ценности. Невозможно сомневаться в том, на чьей стороне автор системы систем. Познание, или гносеологический потенциал — неизбежная дань человека внешнему миру, ученого — школьной программе. Напротив, ценности, или аксиологический потенциал, это, в сущности, *все человеческое* под разными названиями. В самом деле, «аксиология» — это и преобразовательная деятельность, поскольку главное в ней не воспроизводство того, что было, а создание небывалого, это и творчество в отличие от тиражирования, это и проектирующая, или моделирующая, деятельность с ее опережающим отражением и направляющей программой, и продуктивная деятельность в отличие от репродуктивной, и родственная ценностной ориентации коммуникативная деятельность, или общение, и деятельность художественная — синтетическое выражение всякой деятельности вообще, и прогностический вектор, и практически-духовное овладение миром, и даже идеология в отличие от науки, и художественное творчество как таковое в отличие от идеологии. Нет числа этим переодеваниям, в основе которых лежит одна и та же простая, но ложная мысль: все живое и творческое в нашем сознании не отражает действительный мир, а имеет свое особое содержание.

10

Как уже сказано, это приблудные идеи, очень распространенные в наше время, но едва ли похожие на систему взглядов, которую М. Каган взялся излагать согласно титульному листу его курса эстетики. К сожалению, то, что излагается в системе систем под именем аксиологии, не похоже на марксизм.

Даже марксистское понятие практики М. Каган превратил в некий утробный глас потребителя-субъекта. Вершина его систематизирующей активности — в открытии у самого Маркса принципиальной «бифуркации» сознания на две части: «отраженно-духовную» и «практически-духовную». В ходе своих обычных экстраполяций на любимую тему М. Каган сообщает: «В этом свете раскрывается огромное философское значение одной мысли К. Маркса, до сих пор обидно недооцененной нашей эстетической наукой: человеческая голова, говорит он, может осваивать мир двумя способами — либо в форме теоретического познания, осуществляемого с помощью абстрактно-логических операций, либо в форме художественной, религиозной, практически-духовной. Этот второй способ и является *ценностным отношением* человека к миру»[70].

В дальнейшем два вида освоения мира — «отраженно-духовное» и «ценностное» (следовательно, *не отраженно-духовное*) — превращаются уже в изначальную двоицу. Маркс, пишет М. Каган, «противопоставил законы художественного и научно-технического развития человечества»[71]. Где же Маркс их противопоставил? В известном разделе о методе политической экономии из чернового наброска «Капитала». Здесь, действительно, Маркс говорит: «Целое, как оно представляется в голове в качестве мыслимого целого, есть продукт мыслящей головы, которая осваивает для себя мир единственно возможным для нее способом,— способом, отличающимся от художественного, религиозного, практически-духовного освоения этого мира»[72]. М. Каган полагает, что Маркс имел в виду противоположность науки и художества как «отраженного», с одной стороны, и «практически-духовного» освоения мира, с другой.

Оказывается, читатель, я виноват в том, что утаил от мира эту великую мысль о противоположности двух законов, поместив приведенное выше место из Маркса не во главе моей хрестоматии, а в другом разделе ее [73]. Правда, у Маркса упоминается также религия, и для того, чтобы провести свое противопоставление двух законов — художественного и научно-технического — М. Кагану приходится превратить религию в искусство, утверждая, что она есть «отчужденно-художественная деятельность». Почему же, собственно, только «отчужденно-художественная», а не отчужденно-научная? Ведь религиозное учение о создании мира богом можно рассматривать как род теории мироздания *.

Лет пятьдесят назад при чтении Маркса мне пришло в голову, что приведенное выше место может быть чем-то интересно для характеристики художественного освоения мира, в отличие от теоретического, научного, и я включил этот отрывок в мою хрестоматию «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве». Ни одно доброе дело, говорят, не остается безнаказанным. Глядя на то употребление, которое сделали из многострадальной цитаты, я начинаю думать, что не стоило вообще включать ее в хрестоматию.

Дело в том, что у Маркса ни в приведенном тексте, ни где-нибудь в других местах вовсе не говорится, что существуют два противоположных за-

---

* Думается все же, что в моей книге «Карл Маркс. Искусство и общественный идеал» (изд. 2-е, М., 1979, с. 202) мысль о противоречивой связи искусства с религией выражена более аккуратно.

кона развития, из которых один относится к научно-техническому миру, а другой к миру ценностей. Это продукт системного воображения, не имеющий ничего общего с взглядом Маркса и тем более ложный, что и наука (познание истины) имеет громадную ценность, и она также является «ценностной ориентацией» или как вам угодно это назвать. «Истина и добро обратимы»,— думали еще в средние века, и у Маркса нет ни тени отрицания этой основы всей нашей духовной жизни.

Конечно, деятельность теоретической головы отличается от других видов сознания. Но если бы М. Каган продумал до конца все рассуждение Маркса, указывающее на различие между гегелевским умозрительным пониманием роли теории и материалистическим взглядом на этот вопрос, он, конечно, мог бы заметить, что у автора «Капитала» речь идет не только об отличии мыслящей головы, но и о том, и *главным образом* о том, что связывает ее с другими видами духовной деятельности. Речь идет о существовании объективной реальности, которая,так же как и в художественно-религиозно-практически-духовном освоении мира, должна быть воспринята созерцанием и представлением, прежде чем приобрести форму понятия. Знакомство с гегелевской терминологией, которую имеет здесь в виду Карл Маркс, позволяет прийти к выводу, что созерцание (Anschauung) связано в ней преимущественно с искусством, а представление (Vorstellung) — с религией. Вот в какой вполне определенной связи у Маркса упоминается художественное и религиозное освоение мира. Повторяю еще раз: цель Маркса — подчеркнуть, что понятия человеческой головы нельзя резкой чертой отделить от чувственного созерцания и представления объективной реальности. Разум и чувство могут быть сколь угодно различны, но предмет у них один — реальность, доступная чувственному восприятию. И тем материалистический взгляд отличается от гегелевского, согласно которому понятие может воплотиться, но само оно есть мысль, мыслящая себя, очищенная от созерцания и представления.

М. Каган прошел мимо этого содержания мысли Маркса. Однако нет худа без добра. Благодаря толкованию М. Кагана, я еще раз внимательно прочел текст отрывка из «Метода политической экономии» и вижу, что совершил неосторожность, усматривая в словах «практически-духовное освоение этого мира» более общую характеристику художественного и религиозного освоения его. На это прямых указаний нет. Вполне можно понять Маркса таким образом, что обобщающей характеристикой является «духовное освоение». В оригинале все слова написаны через дефис: художественно-религиозно-практически-духовное освоение *. И очень может быть, что под именем практического (после художественного и религиозного) Маркс имел в виду нравственное сознание, то, что у Канта называется практическим разумом.

Если мое предположение верно, то «общий эскиз системного представления о человеческой деятельности» рушится без дальних слов. Но если даже допустить (как я думал раньше), что слово «практически» относится к искусству и религии, то все же совершенно очевидно, что никакого противопоставления практически-духовного и теоретического отношения

* «Künstlerisch-religiös-praktisch-geistigen» (MEGA, 2 Abt., Bd.1, S.37).

к объективной реальности у Маркса нет. И наука, и религия, и художественное творчество так или иначе, хорошо или плохо отражают внешний мир, который остается данной нам в чувственном восприятии объективной реальностью вне человеческой головы. Как явления духовной жизни, зависимые от материального бытия, они различаются только формой. Все остальное — плод системной активности.

11

Между тем на этом фундаменте воздвигнуто целое здание человековедения. Говорит ли ученый о культуре, психологии, проективной деятельности, воспитании, идеологии, искусстве, мыслит ли его ум пушкинскую Татьяну Ларину, любившую почитать, или познавательный потенциал, скромно теснящийся к человеческой деятельности как бедный родственник, или изобразительное искусство в отличие от неизобразительного, или конформизм («тиражирование») в отличие от оригинального творчества — все это переодевания одной и той же схемы. И все нестройное множество этих дистантных, контактных, вариабельных и монофункциональных компонентов сводится к двум началам — гносеологическому и аксиологическому.

Даны субъект и объект; в познании субъект зависит от объекта, отражая его. Но субъекту этого мало: он воображает, желает, требует, и запретить ему это было бы догматизмом. Если в науке субъект вынужден подчиняться, то в «практически-духовном» состоянии, или в «ценностной ориентации», он господин положения и командует объектом. Дайте ему отболтаться, дайте отдушину — будет легче. А так как при этом остается смутное чувство неблагополучия, ибо неизвестно, откуда берет субъект свои идеалы и требования, то предпринимается обходный маневр — два вида отражения. Конечно, неотражающее отражение есть бессмыслица, круглый квадрат, но без отражения нельзя.

Повторяя эту «парадигму» десятки раз, М. Каган хочет убедить читателя в том, что его формула «нет объекта без субъекта» примирима с материализмом. Ведь именно в «ценностной ориентации» нет объекта без субъекта! Здесь царствуют желания, требования, проекты, творчество небывалого, опережающее отражение и просто воображение. Так происходит «скрещение познания и конструирования ценностей», в котором мужская роль, роль инкуба принадлежит, конечно, конструированию ценностей.

И так как конструирование ценностей — дело самого субъекта (индивидуального или коллективного, класса, касты, «социума»), оно свободно от подчинения закону истины. Активность невозбранно течет из недр заинтересованного субъекта. Но тут одно из двух: либо М. Каган не понимает того, что он пишет, либо он хочет выдать за материализм Маркса и Ленина то, что не может им быть.

Во-первых, напомню еще раз, что ценности бывают не только духовные, но и материальные, и свойственный им характер нисколько не меняется от того, служат ли они предметом знания ученого-экономиста или жадности растратчика. Во-вторых, даже в духовной области, которую имеет в виду М. Каган, есть разница между сознанием ценности и ценностью *в ее собственном бытии*. Допустим, что я позволил себе сказать: «Бесчислен-

ные классификации М. Кагана не имеют логической ценности». Это будет, без всякого сомнения, ценностным суждением, которое автор может оспаривать. Неужели, однако, две противоположные оценки не могут быть проверены, то есть сопоставлены с истинным положением вещей?

Впрочем, он сам дает ответ. Возражая против мысли другого автора, согласно которой оценка также является видом знания, ученый пишет: «Довод этот приходится, однако, признать неосновательным, так как правильна оценка или неправильна, опирается она на знание объективной истины или нет, она остается *оценкой,* т. е. неким специфическим, негносеологическим продуктом духовной деятельности. Когда, например, два идеолога оценивают прямо противоположным образом роль революции в истории общества, или когда две личности дают взаимоисключающие эстетические оценки прочитанному ими роману и т. д. и т. п.— мы имеем дело со столкновениями оценочных суждений, которые являются таковыми независимо от того, основаны они на знании или на предрассудке, на науке или на суеверии, на жизненном опыте или на его отсутствии. Поэтому речь должна идти о всегда имеющем место *взаимодействии познавательной и оценочной деятельностей* человеческого сознания, а отнюдь не о сведении второй к первой» [74].

Речь идет не о сведении оценки к познанию — хитрости здесь не помогут! Здесь другой вопрос, на который неминуемо придется ответить. Имеет ли оценочная деятельность человеческого сознания свою объективную основу, или все человеческие оценки одинаково слепы, одинаково субъективны, одинаково истинны и одинаково ложны? Как бы ни оценивали роль революции в истории общества два идеолога, человек марксистского образа мысли не может сомневаться в том, какова эта роль *объективно*, иначе говоря, какова действительная ценность революционных событий в историческом процессе. С этой точки зрения никакой разницы между «гносеологическим» и «негносеологическим» суждением нет. Но есть другая разница — нельзя смешивать объективное бытие ценности с нашим сознанием ее или оценкой. Согласно принятому им методу М. Каган хочет от этой «бифуркации» уйти.

Никто не говорит, что вся область сознания сводится к науке, теории. Такие фанатики научного знания скорее всего плод воображения М. Кагана. Как это лестно — выступить в роли защитника свободы субъекта от подчинения его какой-то теории, догме! Покажем, что мы вольные субъекты, тем более что за это нам ничего не будет. Нет, друзья, дело не в том, что все в человеческой голове есть познание, а дело в том, что *и то, что не есть познание*, тоже отражает объективную истину, а не диктует миру информацию насчет того, чего моя левая нога хочет.

Разумеется, М. Каган как марксист хорошо знает объективную ценность революционных переворотов в истории, и мне не приходит в голову подозревать его в обратном. Но почему, согласно его теории, ценностно-ориентационная деятельность, «используя в огромной мере могущество мышления», имеет все же какую-то другую психологическую базу. «Ведь информация, которую данный вид деятельности призван добывать, радикально отличается, как мы уже знаем, по своему строению от информации гносеологической. Она несет сообщение о потребностях субъекта и мере их удовлетворенности,

11 Зак. 1099

а не о внечеловеческой объективности мира, равнодушного к чьим бы то ни было потребностям, довлеющего себе, а не субъекту»[75].

Ах, скверный, равнодушный мир! Ты не заботишься о потребностях субъекта, ты не приготовил ему полезные ископаемые, ты не кормишь его углеводами, и даже витамины он должен покупать в аптеке. Но оставим эти упреки, они вполне на уровне тех похвал, которые расточали когда-то заботливому миру, окружившему человека всеми дарами природы, всем, что может ему понадобиться, другие ученые давно прошедших времен. Вернемся к потребностям субъекта. Допустим, что у вас есть потребность принять на нутрь какой-нибудь цапцдрапель, как сказано у Островского. Откуда вы знаете, что у вас есть такая потребность? — Хочется. Мало ли чего хочется, а вот медицина говорит, что пить вредно. Каждая рюмка вина уничтожает тысячи нервных клеток. И вот у вас уже произошло раздвоение потребностей на действительные и мнимые.

Но этого мало: удовлетворение потребностей субъекта, даже если укрепить эту функцию или вектор знанием истинных потребностей, не может быть источником всей многоуровневой системы ценностей. Трудно сомневаться в том, что существуют еще, например, такие объективные ценности, как требования нравственности, которые могут вступить в противоречие с потребностями субъекта. Вам хочется чего-нибудь, и медицина не против, но объективный нравственный закон не позволяет. Какова природа нравственного закона — другой вопрос, и я не оспариваю право М. Кагана исследовать его любыми методами, но из потребностей субъекта этот закон вывести нельзя. В лучшем случае это было бы этикой «разумного эгоизма», а в ней принимает участие разум, то есть мышление.

М. Каган может сказать, что под именем субъекта он имеет в виду не только отдельное лицо, но и коллективного субъекта, общество с его потребностями. Но общественные потребности также могут быть разные. Следуя *истинным* общественным потребностям, человек, обладающий высоким сознанием нравственного долга, может и должен в случае необходимости идти против течения, как это не раз было с Лениным. Но рассмотрение таких вопросов не входит в «ансамбль функциональных назначений» системы М. Кагана. Для него ценностно-ориентационная деятельность — это что-то вроде чревовещания, определяющего потребности субъекта, не подчиненные какому-нибудь общему объективному критерию. Предположение о том, что такой критерий существует, было бы даже «сциентистской ориентацией».

Отсюда это удивительное понимание идеологии, выступающей в системе систем как еще один псевдоним практически-духовного неотражающего отражения. Покончив с научным анализом истории революций, два идеолога откладывают в сторону свои докторские дипломы и выпускают на свободу «непосредственную реакцию», дающую им возможность так или иначе оценивать революционные события в соответствии с потребностями каждого. *Идеология* и *наука* противоположны или по крайней мере «радикально отличаются». Наука имеет гносеологическую природу, а идеология — аксиологическую, одна исходит от объекта, другая — от субъекта, одна создает понятия, другая — идеи. *Идеи* же и *понятия* также противоположны или радикально отличаются друг от друга[76].

Та тут чудасия, мосьпане! Выходит, что марксизм как идеология рабочего класса — не наука. Понимая, что система начинает шататься, М. Каган спешно вызывает на помощь принцип скрещивания. Идеология и наука «сосуществуют по принципу взаимной дополнительности». Хотя природа идеологии и науки различна, в науках общественных они «непосредственно смыкаются». Итак, общественные науки в результате скрещивания с идеологией состоят наполовину из истины, наполовину из... того, что нам нужно, что отвечает нашим потребностям.

Здесь я могу только напомнить слова В. И. Ленина: «Правда не должна зависеть от того, кому она должна служить»[77]. Отклонения возможны, но в принципе политическая экономия, теория исторического процесса и другие общественные знания — такая же объективная наука, как физика, что не мешает им носить партийный характер. Не потому, что правда сосуществует в них с тем, что нам выгодно и удобно, что удовлетворяет наши потребности, а потому, что предмет общественных наук другой — отношения между людьми и общественными классами. Никому не придет в голову создавать партии за и против солнечного затмения, но когда речь идет об интересах общественных, классовая борьба, а следовательно, и борьба идей, выражающих эти интересы, неизбежна. И это, конечно, не безразличная к истине схватка двух идеологий, равно удаленных от нее и одинаково правых или неправых, а борьба истины и лжи, добра и зла. С тех пор как «гносеологизм» 30-х годов сумел это доказать, опираясь на диалектическое единство истории и системы, относительного и абсолютного, прошло немало времени. Значительная часть его была потрачена зря, и многое, увы, забыто, о чем свидетельствуют конструкты системологии М. Кагана.

Со своих шатких позиций автор всех этих конструктов не мог бы нам объяснить, откуда берется идеология. Наука опирается на объекты, это мы знаем, а идеология? Если наш автор скажет, что ее происхождение кроется в глубинах коллективного, а не индивидуального субъекта, это ничего не меняет. Так или иначе придется допустить, что рядом с объективным внешним миром, принадлежащим ведомству науки, существует еще особый, равный ему по званию мир субъективных начал, подведомственных другой сфере идеологии и управляемых только ею.

Известно, что у Маркса и Энгельса слово *идеология* употребляется часто в отрицательном смысле как превратное, ложное знание, отражающее столь же превратные отношения действительной жизни. После смерти Маркса и Энгельса в марксистской литературе сложилось другое употребление понятия идеологии, допускающее возможность идеологии истинной, научной и связывающее это понятие с революционной борьбой рабочего класса. В обоих случаях, и как превратное сознание идеологов старого мира, и как научная идеология социализма, это понятие подведомствено критерию истины. Его содержанием не является непосредственная реакция субъекта или условное «конструирование ценностей». Вообще научные, нравственные и прочие духовные ценности культурного человечества могут быть названы ценностями именно потому, что они имеют объективное положительное содержание, выходящее далеко за пределы тех или других потребностей субъекта.

Как ни старается М. Каган придать своей несложной схеме характер вариабельной многоканальности, все у него однообразно, все, за исключением науки, носит аксиологический характер и является тем или другим псевдонимом «ценностной ориентации», «практически-духовного», «негносеологического» освоения мира. Задача системологии — вырезать в общем «силовом поле субъектно-объектных отношений» как можно больший клин для независимости субъекта. Это представляется весьма прогрессивным и коммуникативным, другими словами, сулит успех.

Шествие аксиологии начинается, в сущности, уже с первой ступени классификации человеческой деятельности в системе систем, то есть с деятельности преобразовательной, куда, как мы уже знаем, входят и материальный труд, и мечты Манилова. Психическим механизмом, обеспечивающим преобразовательную деятельность человека, является, по словам ученого, *воображение*[78]. Суть же этой деятельности в том, что она создает что-то ранее несуществовавшее, новое. А зачем?

Но М. Каган признаёт, что преобразовательная деятельность направлена к достижению *лучшего* будущего, и в этом, наконец, можно с ним согласиться. Новые вещи хороши, если они лучше старых, и преобразовательная деятельность заслуживает этого имени, если она создает не просто новый, а *лучший* мир. Но откуда наше всесильное воображение знает, *что* именно лучше? Не нужно ли для этого знать или по крйней мере чувствовать истину? Форма, в которой осуществляется стремление к ней, может быть очень своеобразной, но то обстоятельство, что воображение бывает пустым, давно известно.

Так как задача системы систем состоит в том, чтобы отвлечься от всяких конкретных различий, особенно от различия между истинным и ложным, добром и злом, словом, от любых индикаторов ценности, независимой от потребностей субъекта, нашему аксиологу необходимо также устранить разницу между более или менее реально очерченным образом фантазии и созданием праздного или слишком развязного воображения. Отсюда удивительный вывод, полная чудасия. Особенность воображения, пишет М. Каган, ссылаясь на Сартра, состоит в том, что оно «создает образы несуществующего, которые оно полагает именно не существующим реально, а воображаемым, находящимся только в сознании личности». Для Сартра это так, у него сознание негативно по отношению к бытию, но посмотрим, как справится со своей исходной посылкой М. Каган, требующий себе доли в марксизме. Он пишет: «При этом воображение, как чисто интеллектуальный механизм, отвлекается не только от бытия предмета в пространстве (чем и отличается от представления, для которого предмет существует «там»), но и от его бытия во времени (чем отличается от предвидения, для которого предмет будет существовать «потом»). Для воображения же предмет есть именно и только *собственный его конструкт*, несуществующий реально ни «там», ни «потом». Поэтому для воображения в принципе безразлично, обладает ли этот конструкт сходством с реальностью, т. е. признается ли он возможным, правдоподобным, или же он лишен такого сходства и признается невозможным, фантастичным»[79].

Итак, доказано, что мечтателю, желающему приобрести автомобиль «Жигули», безразлично, на что похожа его мечта, а любовник, мечтающий о женщине, в принципе безразличен к ее виду — дайте ему какой-нибудь конструкт из жести, это будет даже лучше, ему ведь важен «образ несуществующего»!

Нет, воображение вовсе не так глупо, чтобы требовать обязательно несуществующего. Только определенный и не слишком ценный тип воображения таков, а вообще говоря, эта человеческая способность скорее склонна считать несуществующее существующим, не похожее на реальность — похожим или невозможное в действительном мире — возможным. Ценность воображения состоит в том, что оно может угадывать реальное содержание, или на обычном философском языке — объективную истину. Так, форма сказки фантастическая, а содержание — реальное. И это противоречие часто встречается в истории мировой культуры, ибо возможность его заключена в диалектике человеческого сознания по отношению к миру. Но смешивать *реальное содержание* (угаданное фантазией или понятое умом) с той или другой *формой сознания* недопустимо. Между тем на этом основана вся война М. Кагана против «пангносеологизма». Он полагает, что, допуская возможность присутствия объективной истины в созданиях фантазии, мы тем самым превращаем ее в науку.

Согласно конструктам системологии наука изучает факты настоящего, а воображение проектирует будущее. Исследователь вычленяет особый вектор — деятельность проективную, или моделирующую, которая во множестве уравнений отождествляется с «практически-духовным», «негносеологическим», «ценностно-ориентационным» и другими явлениями субъекта, без которого нет объекта. Итак, одни будут изучать факты, а другие, коим дано знать несуществующее и творить что-то новое, недоступное конформистам, рабам объекта, будут создавать проекты будущего, строить модели его. Ведь отражение действительности в познании должно быть дополнено потоком активности субъекта, подчиняющегося только своему непосредственному начальнику, который, впрочем, тоже субъект.

Иногда невозможно понять, о чем идет речь — описывает М. Каган действительное человеческое общество или речь идет об утопии будущего, каком-то новом бравом мире, где все роли и функции заранее предписаны? Одни занимаются науками, другие, более богатые воображением, проектируют будущее, третьи конструируют ценности, четвертые скрещивают ценностную ориентацию с познанием, а пятые надзирают за тем, чтобы никто не высовывался из системы систем.

В действительности, конечно, все это бывает не так. Синоптики, например, предсказывают погоду, основывая свои проекты будущего на сведениях, полученных с помощью метеорологических станций; когда же их предсказания бывают ошибочны, они имеют право ссылаться на недостаток этих сведений. Да, но синоптики не выдвигают идеал завтрашней погоды, за который можно бороться,— скажет М. Каган! Пока еще, кажется, не выдвигают, но вот идеал научного коммунизма, выдвинутый Марксом и Энгельсом, несомненно, опирается на знание прошлого и настоящего, а не на утопию, рождаемую особой «проективной» способностью.— Однако для того чтобы выдвинуть такой идеал, нужно обладать силой воображения!

Согласен, воображение полезно даже в науке, изучающей прошлое, то есть в истории, оно необходимо и при открытии фактов, имеющих место в наши дни. Впрочем, действительность иногда превосходит всякое воображение. Пока я не прочел, например, книги М. Кагана о человеческой деятельности, мне трудно было вообразить, что можно писать и печатать такие конструкты.

Проективная деятельность людей, называйте ее футурологией или как вам будет угодно, по существу ничем не отличается от деятельности сознания в той области фактов, которую мы проектируем изменить в соответствии с законами природы или общества. Когда преобразование общества в духе, соответствующем его природе, могло быть только отдаленной мечтой, возникло много утопий будущего, они излагались в виде более или менее реального (то есть «похожего») описания несуществующего государства. По форме эти проекты были плохо или хорошо исполненными литературно-художественными произведениями, а по содержанию ничем не отличались от обычных научных трактатов их времени. Так, «Город солнца» Кампанеллы есть часть обширного политического трактата об испанской монархии. М. Каган здесь, как и везде, стремится заменить содержание формой, отвлекаясь от разницы между ними. С его точки зрения нельзя сказать, что реальное содержание научного анализа общественных явлений и нашей проекции будущего одно и то же. Между тем без этого тождества реального содержания любое социальное проектирование превращается в фабрику утопий, ласкающих воображение субъекта и служащих ему чем-то вроде допинга в сложной мировой обстановке.

Теория, согласно которой проективная деятельность есть род психической компенсации, узаконенного права на утешительную ложь, современную мифологию, конечно, существует и даже имеет большое распространение, особенно в так называемом неомарксизме. Это «принцип надежды» Эрнста Блоха, обратный путь «от науки к утопии» Эрнста Фишера, «прометеевский миф» Гароди и многое-многое другое, что представляет собой, в сущности, только эхо обычной официальной буржуазной философии с ее иррациональной активностью субъекта и ложным тезисом о недопустимости извлечения общественного идеала из естественно-исторического развития общества. Излагать здесь общеизвестный взгляд классической марксистской литературы на этот вопрос было бы, конечно, излишне. Замечу только, что любые конструкты должны согласоваться либо с одной теорией, либо с другой. Во всяком случае никакой «дополнительности» здесь быть не может.

В защиту своего отделения проективной деятельности от познавательной наш автор может сослаться на так называемое опережающее отражение — сочетание слов, недавно вошедшее в моду и указывающее на то, что творческая мысль не спит. Но опережающее отражение — это фраза, вопрос заключается в том, какое содержание вы в нее вкладываете. Как можно отразить то, чего еще нет? Абстрактно говоря, это бессмыслица. Но так ставить вопрос нельзя, потому что в конкретном развитии будущее, которого нет, все-таки есть. Оно есть как растение в зерне, ideell, по терминологии Гегеля и Маркса, есть как возможность, заложенная в определенном субстрате, и нет лишь того, что получится из этого материа-

ла в результате нашей деятельности (а до нас, до человечества — в процессе пересоздания природой самой себя). Скорее уж можно сказать, что прошлого нет, но и прошлое есть в настоящем, а что касается настоящего, то оно более всего неуловимо. Жан-Поль неплохо сказал: «Ананас бывает обычно расположен между двумя шипами, настоящее есть шип, расположенный между двумя ананасами — прошлым и будущим».

Однако вернемся к более серьезному стилю. Если опережающее отражение возможно, то оно возможно только как неопережающее. И по двум причинам: во-первых, оно является отражением определенной возможности, заложенной в действительном положении вещей, то есть является *после* того, что оно отражает, post hoc. Во-вторых, оно может быть отражением несоответствия того, что достигнуто, общему результату, заложенному в определенной возможности действительного положения вещей. То, чего мы еще не достигли, мы отражаем посредством обратных связей — язык, знакомый М. Кагану. Но это несоответствие познается тоже post hoc, посредством неопережающего отражения, ибо теория обратных связей есть, собственно, теория печального опыта, род естественного отбора на переходе его в сознательный.

Таким образом, и в области опережающего отражения, или как вам будет угодно иначе назвать эту форму сознания, нет простого диктата активности субъекта, и здесь нужен объективный критерий истины. Отражение *истинно опережающее* будет отражением *истинно последующим*. Мы тогда хорошо опережаем действительность, когда хорошо следуем за ней или, если хотите, когда мы располагаем системой с хорошо работающей обратной связью, то есть с таким печальным опытом, в котором печальная сторона доведена до минимума. Возможен истинный печальный опыт, не столь уж печальный — вот единственно разумное и лежащее в рамках материализма понятие отражения опережающего, то есть опережающего то, что еще не совершилось.

По мнению М. Кагана, всякое неотражающее отражение отличается от отражающего, или гносеологического, не только формой, но и другим содержанием [80]. Мы уже знаем, что этим содержанием являются идеалы, цели, стремления, потребности субъекта. Но, как и везде в системе систем, разница между формой и содержанием, явлением и сущностью, субъективным взглядом на будущее и объективным значением самого будущего исчезает, ее трудно заметить с высоты преобразующей мир активности субъекта. Однако на деле, а не в царстве «модификационных возможностей» воображения, проективная способность, выделяющая идеалы будущего, также вынуждена считаться с определенными нормами, не зависящими от человеческой воли.

Жизнедеятельность животного целиком определяется условиями его жизни. Иначе обстоит дело с человеком. Он, как заметил Энгельс в одном из афоризмов «Диалектики природы», еще должен создать нормальные условия своего существования. Это, конечно, нелегкая миссия, чреватая для человека множеством страданий, вытекающих из его противоречивой ситуации. Но она предполагает все же, что нормальные условия человеческого существования существуют — существуют, конечно, ideell. Это — определенное состояние объективного мира, возможность которого

заложена в его современном состоянии. И если человек забывает об этом, полагаясь на то, что требует его субъективное благородие, то получается хуже или, как теперь говорят, возникает экологический кризис. Субъект может преобразовать природу только от ее собственного имени, он должен, по выражению Гегеля, под страхом смерти «двигаться вперед к все более точному пониманию внутренней гармонии и закономерности природы». Выписав это место из Гегеля, Ленин прибавил в скобках: ***«Близость к материализму»***[81].

13

Если М. Каган отрекается от объективного содержания наших идеалов, которое может являться и в форме воображения, и в форме научной теории, то у него остается лишь один источник содержания проективной преобразовательной деятельности — внутренний голос субъекта. А это значит, что в мире есть не только материальное начало, но и особая духовная субстанция или, согласно либеральной народнической литературе конца прошлого века, которую так хорошо высмеивал на заре русского марксизма Плеханов, «человек состоит из души и тела». Как они могут сойтись, в какой точке «сверхсложной биосоциальной системы» оба начала сходятся?

Попыткой ответить на этот вопрос является у М. Кагана экстраполяция «коммуникативной деятельности». Здесь перед нами только эффектное переодевание той же активности субъекта в отличие от «гносеологических продуктов» науки (М. Каган сам проводит аналогию между коммуникативной деятельностью и ценностной ориентацией). Один субъект адресует другому свое послание, пользуясь знаками, жестами и прочими материальными средствами. Таким образом, как мы уже знаем, возникает нечто «материально-духовное», или «духовно-материальное». Без субъекта не было бы и этих знаков, он превратил их в «онтологические» (вещественные) документы своей семиотической активности. Но так ли это? Не совсем.

Кроме двух субъектов и знаков, создающих коммуникацию между ними, есть еще один фактор, который собственно и делает возможным взаимное понимание двух субъектов. Это «межличностная», или, точнее, не зависящая от них общая объективная почва, на которой происходит коммуникация. Вопреки всем ученым словам, произнесенным по этому поводу М. Каганом, суть дела заключается в том, что без отношения к внешней действительности, без общего поля истины любое общение между двумя субъектами превращается в разговор глухих.

Таким образом, «материально-духовная» или «духовно-материальная» природа знаков не является третьим началом, связывающим дух и материю. Их связь вообще невозможна, если субъект есть независимая активная субстанция, а не отражение объективного мира в его собственном деятельном существовании. Но углубляться в такие чисто философские вопросы далее невозможно, и, сделав приличный поклон в их сторону, вернемся к теории общения, или коммуникации. Здесь активность субъекта заключается именно в том, чтобы передать другому субъекту те или другие оттенки реального содержания, усвоенного его ощущением, представлением и мышлением.

Примером общения может служить переписка Макара Девушкина с его Варенькой. Вот уж действительно подлинное общение двух несчастных людей, раздавленных колесом жизни и в то же время полных сознания своей субъективности, своего человеческого достоинства, переходящего даже в чрезмерную придирчивость, избыток гордости, капризность бедных людей. Во всем этом столько верных оттенков, делающих порыв общения между двумя страдающими субъектами таким искренним, мучительным и безусловным.

Но возьмите любую обывательскую переписку, в которой люди рисуются друг перед другом, фальшивят, задают тон, по выражению того же Макара Девушкина. Общение это тем менее ценно, чем меньше в нем правды — и как простой искренности, и как реального содержания. Теории коммуникации, подобные семиотическому конструкту М. Кагана, отвлекаются от необходимости различать между истинной и ложной коммуникацией, проще говоря, между тем, что хорошо и что дурно в общении людей. Поднимая шум вокруг теории ценностей во всех ее аксиологических, коммуникативных и прочих версиях, наш автор, в сущности, отрицает любые независимые от нас ценности и признает только потребность субъекта. Что мне угодно, то и хорошо.

Правда, цитируя Экклезиаста и Маяковского, ученый доказывает, что душевный контакт партнеров, в ходе которого происходит обмен соответствующей информацией, есть именно ценность, ценность общения, а «некоммуникабельность», напротив,— явление патологическое. Тут возникает «анемия общительности в результате эпидемии некоммуникабельности»[82]. Сама же некоммуникабельность, пишет М. Каган, есть драма, «порожденная процессом распада социальных связей в буржуазном обществе». Все это вообще говоря приблизительно верно, но рассуждения ученого крайне односторонни. Они превращают *сплочение* и *распад* в две слишком абстрактные противоположности. Первое — ценность, второе — патология. Но прежде всего возникает вопрос — сплочение *на какой почве*? Чтобы разжечь войну, нужно сплотить обывателей под черным знаменем реакции, и согласитесь, что такое сплочение не раз удавалось милитаристам. Вспомните также, как в рассказе Куприна «Олеся» звери-мужики сплотились на почве преследования несчастной девушки, подозреваемой в том, что она ведьма. Нет, сплочение и распад должны быть подвергнуты анализу с точки зрения объективной истины, то есть реального содержания. Не всякая критика распада бывает прогрессивна — об этом ясно говорит история общественной мысли, особенно в нашем веке.

Во всем, что написано М. Каганом, нетрудно заметить претензию на сплочение всей общины ученых под знаменем системологической и негносеологической аксиологии; впрочем, как уже сказано, не всякое сплочение имеет положительную ценность. Удалось мне это показать или нет, пора оставить «коммуникативную деятельность» и перейти к следующей, более высокой форме отрицания «гносеологического подхода».

После всего сказанного ясно, что художественная деятельность, занимающая самое почетное место на вершине системы систем и обладающая пятью потенциалами, из которых одним является она сама, эта художественная деятельность, создающая искусство, которое имеет много функций,

из коих одной является сама художественная функция, также подведомствена аксиологии и рождает «негносеологический продукт».

Разумеется, М. Каган помнит, что художественная деятельность имеет свой «познавательный потенциал». Художественность есть качество «интегративное», а потому и познание мира на своем месте, в рамках отведенной ему функции может интересовать художника. Но что, собственно, имеет в виду наш исследователь под именем «познавательного потенциала» в искусстве? То, что, читая роман, мы можем извлечь из него различные сведения. Так, например, из романов Бальзака Энгельс узнал об экономическом развитии Франции в первой половине прошлого века больше, чем из многих специальных сочинений, посвященных этой теме. Читая роман Л. Толстого «Анна Каренина», мы узнаём, как велось помещичье хозяйство после освобождения крестьян. Все это полезные сведения, которые трудно отделить от нравственно-эстетического содержания «Человеческой комедии» Бальзака или романов Толстого, хотя само собой разумеется, что не в этом богатстве «научной информации» заключается художественность их произведений. А если так, рассуждает от имени «информационной эстетики» наш автор, то познание в искусстве ограничено «просветительской функцией». Но этого мало. Вы не можете себе представить, какой общий вывод делает М. Каган из своего понимания роли «гносеологического потенциала» в искусстве! Он пишет дословно: «Художественная информация, в отличие от научной, содержит знание не об объективных законах реального мира, а о *значениях, смыслах, ценностях,* которые объект имеет для субъекта, природа для общества, мир для человека»[83].

Здесь прежде всего обращает на себя внимание тот факт, что *знание о значениях, смыслах, ценностях* не есть *познание,* а какое-то особое знание, не из реального мира текущее. Любопытно спросить, неужели значения, смыслы, ценности, которые объект имеет *для субъекта,* не подчиняются объективным законам реального мира? Значит в искусстве только субъект наделяет смыслом мир, бессмысленный сам по себе? Как это далеко от подлинного искусства, от понимания своей роли в жизни у Бальзака, Толстого и любого подлинного художника! Создавая «Анну Каренину», Лев Толстой, конечно, думал, что он проникает в законы объективного мира, смысл и значение которых доступны человеку, но не придуманы им. Весь пафос творчества Толстого состоит именно в том, что великий писатель отвергает всякие мнимые, только субъективные значения, придаваемые обычно вещам, устраняет их, чтобы достигнуть знания или понимания (что собственно одно и то же) объективных законов жизни. Идея романа «Анна Каренина», неотделимая от картины мира, в которой она разлита как свет в мировом пространстве, открывает один из таких законов жизни. Всякое половинчатое освобождение от гнетущих человека, хотя и созданных им самим общественных условий приводит к трагическому осложнению рокового гнета. Освобождение может быть только полным или его вообще не будет. Известно, что Толстой видел возможность радикальной чистки общества от всех его мерзостей в религии. Но трудно сомневаться в том, что, несмотря на религиозный тон, его великое произведение заключает в себе много верного именно в смысле знания законов жизни.

Судите теперь, как понял роль познания в искусстве М. Каган, уверяя нас, что «известны произведения, обладающие высокой художественностью при низкой познавательной ценности или, напротив, малой степенью художественности при высокой познавательной емкости»[84]. Конечно, если понимать «познавательную ценность» произведений Толстого не в смысле познания законов жизни, а в смысле простой информации о быте аристократии или помещичьем хозяйстве 70-х годов прошлого века, то М. Каган прав. Но кто же станет так понимать *мышление в образах, истину в форме чувственного созерцания* после Белинского, после Добролюбова, после всей классической эстетики, которой показывает спину система систем?

В этой системологии истина играет второстепенную и подчиненную роль по отношению к деятельности вообще, и особенно по отношению к искусству. В нем, полагает М. Каган, разница между истиной и ложью равна нулю. Доказывается это самым удивительным образом. Художественный образ заключает в себе не только познавательную информацию, но и оценочную, пишет М. Каган. «Своеобразие ситуации состоит, однако, в том, что если в сочинении историка, экономиста, искусствоведа, социолога мы подчас легко можем отделить объективно-истинное познавательное содержание от идеологически ложных оценок и толкований, то в искусстве произвести подобную операцию решительно невозможно»[85]. Отчего же невозможно? Иногда истинное познавательное содержание само отделяется от ложной идеологии, например в «Крейцеровой сонате» Толстого, где заключительные страницы представляют собой целый трактат на тему о греховности плотской любви, хотя сама рассказанная история имеет глубокое истинное содержание.

Ну а если у подлинного художника в чем-нибудь трудно отделить истину от заблуждения, то не забудьте, что их не так просто бывает отделить и в самой действительности. Ибо, по словам Фридриха Энгельса, абсолютная истина состоит из длинного ряда относительных заблуждений. Бывает и так, что истинное содержание выступает в ложной, даже реакционной форме, и тем не менее оно имеет ценность, и притом гораздо бóльшую, чем иное формально правильное и прогрессивное содержание, если это содержание по существу ничтожно и только представляется нам с парадной стороны. Так, при всех возможных оговорках «познавательное содержание» произведений Достоевского реакционно, что не мешает этому содержанию быть очень глубоким или, вернее, *в общем* не мешает, хотя иногда и мешает, потому что в художественных произведениях, как и в жизни, бывают недостатки, как бы неотделимые от достоинств, но бывают и такие недостатки, которые вполне отделимы от них. Это знал В. Г. Белинский, это неплохо объяснила наша марксистская литература 30-х годов. К ней обязательно вернется каждый мыслящий человек, когда ему окончательно надоест бессистемный подход.

Конечно, для М. Кагана все это не указ. Ведь для него в сочетании любых идей с художественной правдой нет никаких проблем. Идеология вообще стоит за пределами противоположности истины и заблуждения, она есть просто внутренний голос субъекта. Идеи, продукт идеологии, только «скрещиваются» с познанием истины. Но согласно «общему эскизу системных представлений о человеческой деятельности» искусство отстоит от

истины еще дальше, чем идеология, ибо после всех рассуждений о том, что идеологические оценки в искусстве есть, что их нельзя отделить от «объективно-истинного познавательного содержания», М. Каган экстраполирует; искусство, оказывается, «может быть формой ценностного сознания, не являясь отраслью идеологии». Дело в том, что искусство — не наука и не идеология, а «нечто третье»[86]. Что же именно? Ответ: «художественное освоение мира». Итак, искусство есть нечто художественное. В этом, конечно, никто не сомневается, но стоило ли ради такого вывода печатать столько страниц?

Таким образом, согласно аксиоматике М. Кагана, искусство — не идеология. Почему же, однако, Маркс в своем изложении исторического материализма, а за ним и Ленин, присоединяясь к этому изложению, относят художественные формы сознания общественных конфликтов к формам «идеологическим»? Это так известно, что даже неловко приводить соответствующие тексты. Но логика системы систем неудержима. Задача М. Кагана — вычленить как можно больше того, что не подчиняется теории отражения (в истинном смысле этого слова), что представляется ему неотражающим отражением, другими словами,— освободить от всяких ограничений аксиологический указ субъекта, то есть право судить со своей колокольни. Вот почему идеология отделяется от науки, а искусство от идеологии.

Далее, как мы уже знаем, из искусства, изображающего жизнь, вычленяется неизобразительное искусство, а художественная форма сводится к материальному веществу произведения («онтологический статус»), и эта мертвая конструкция, лежащая за пределами всякого отражения, становится материалом для семиотических «конструктов» художника, которые уже полностью отрезаны от всякой истины. В системе систем искусство есть высшее воплощение практически-духовного, неотраженного, негносеологического, аксиологического освоения мира. Проще говоря, оно представляет собой *чисто субъективную условность.*

Искусство, по словам нашего автора, есть «система знаковых систем». Очень хорошо! Итак, международный справочник по морской сигнализации — произведение искусства. Или, быть может, знаки художника имеют свою *особую природу,* не зависящую от простой условности? Если так, то вы еще не начали свой анализ «эстетической информации», который может привести вас обратно к реальным образам объективного мира. Дай бог, но, кажется, надежды нет.

Наиболее содержательное из всего, что система систем может рассказать нам о художественном творчестве, состоит в том, что оно подчиняется трехчастной форме. Это значит, что художник кодирует определенное сообщение в виде системы материальных знаков. Это и есть художественное произведение. Таковы части первая и вторая трехчастной формы, а третья часть — это реципиент, который должен декодировать произведение, как шифрованную депешу. Реципиентом может быть отдельный человек или целая культура другой эпохи. Реципиент извлекает информацию, «заключенную в теле произведения искусства», а для этого его «приемник информации» должен обладать «устройством, необходимым для правильного декодирования». В противном случае, сообщает М. Каган, он будет смеяться, слушая реквием, и плакать, когда танцуют камаринскую.

Итак, самое главное в трехчастной форме — верно декодировать *именно то,* что закодировано отправителем. Плакать или не плакать? Двоичная система. Не знаю, как насчет танцев, но, кажется, что при музыкальном исполнении «Камаринской» Глинки плакать можно. В ней есть трагическая глубина, внутреннее рыдание. Так же точно можно смеяться при слушании плохого реквиема. Схема М. Кагана совершенно устраняет разницу между хорошей и плохой информацией, кроме разницы технической (то есть хорошо ли она передана и расшифрована приемником информации). Для него произведение искусства только передаточное устройство, связывающее двух субъектов. И в этом коренном субъективизме заключается главный недостаток системы систем.

Если же, несмотря на всю системологию, произведение искусства имеет собственную ценность, кроме ценности семиотической, передаточной, то возникает роковой вопрос — в чем она заключается? Здесь опять перед нами два пути: либо сказать, что ценность состоит в удовлетворении потребностей субъекта, художника или реципиента, либо рассматривать ее как голос объективной истины в чувственных образах искусства, отражение той реальной почвы, которая всегда служит основой и первым условием возможности общения двух субъектов. Почему мы понимаем Толстого, ведь мы разные? Да, разные, но независимый от нашего сознания объективный мир, при всех его исторических различиях, у нас один.

М. Каган, конечно, не может принять такого вывода, потому что это значило бы расписаться в негодности всей системы систем. Слов у него много — тут и «самонастройка реципиента», и «эстетически-эвристически-гедонистическая функция», и прочее, но содержание несложно. Он не довольствуется даже тем, что произведение искусства согласно его новой схоластике есть только система знаков, выражающая волю художника-отправителя. Последнее слово остается за воспринимающим субъектом — реципиентом. Дело в том, что реципиенту присуща «интерпретационная активность», зависящая от всех пяти потенциалов личности читателя, зрителя или слушателя. Только один потенциал остается в стороне — само художественное произведение.

Действительно, существуют ли границы «интерпретационной активности»? Если их нет, все решает реципиент, его субъективное восприятие. Он, собственно, и является подлинным, окончательным художником. Теперь уже не важно декодировать именно то, что зашифровано отправителем; каждый может с равным правом воспользоваться произведением как поводом для самых разнообразных близких ему ассоциаций. Тут, в сущности, и художественного произведения не нужно, как мы это видим в последних течениях западного искусства. Нужно только развязать активность реципиента, а это лучше сделает простой обрывок, фрагмент обыденной жизни, сам по себе ничтожный; он меньше связывает «интерпретационную активность» субъекта, чем произведение искусства. Так начинается полный разгул потребителя, релятивизм ценностей, зависящих даже не от того, кто их производит по своим потребностям, а от того, кто их потребляет по своим.

Если же границы «интерпретационной активности» есть, то нужно искать, где находится их источник. В «теле» художественного произведения,

то есть в его материальной конструкции? Нет, разумеется,— *в душе*, а душой картины или симфонии, романа или поэмы является отражение истины жизни. Если этого нет, то нет и души, а следовательно, нет и самого искусства.

Теперь, надеюсь, уже совершенно ясно, что философия субъекта-потребителя, излагаемая в книгах М. Кагана, может быть выражена без всякой научной терминологии, заимствованной из естествознания. Громкие слова о новых методах изучения искусства — только ученое пустозвонство, а на деле речь идет о более простых вещах. М. Каган хочет сказать, что человеческое сознание отражает объективный мир только в науке, не играющей роли при конструировании ценностей и отвечающей второстепенной, «просветительской» функции искусства. Конструирование ценностей является «отражением второго типа» или, точнее говоря, выражением воли субъекта, его потребностей, а следовательно, и смысла, которым субъект наделяет окружающий мир.

14

Итак, перед нами два независимых начала, которым осталось только скрещиваться между собой. Искусство принадлежит субъекту, наука — объекту. К сожалению, нужно признать, что эта схема является одним из самых распространенных стереотипов обывательского мышления, а что такое обывательское мышление с точки зрения идеологии — пусть судит собственным судом мой идеальный читатель. Я имею в виду читателя, не лишенного знания классической марксистской литературы или по крайней мере не лишенного отвращения к некоторым худшим предрассудкам научной эпохи.

«Бифуркация» системы систем, деление на два закона — закон познания и закон ценности — один из таких предрассудков. Причина его распространения, видимо, есть, но с точки зрения здравого человеческого мышления он не выдерживает ни малейшей критики. Если речь идет о том, что без субъекта нет восприятия ценностей, то без субъекта нет и науки. Мышление также требует субъективного участия, личного развития, страстной преданности делу, как и нравственность или художественное творчество. Если речь идет о том, что в отличие от познания «ценностная ориентация» отражает реальные связи субъекта с объектом или с другими субъектами, то и наука способна на это. Доказательство — существование таких вполне объективных наук, как этика или социология. Если, наконец, М. Каган хочет сказать, что человеческое сознание имеет действенный характер, что оно должно рассматривать мир не только в форме объекта, или созерцания, но и в форме субъекта, то позвольте напомнить, что это требование Маркс предъявлял именно к философии, а философия все же имеет прямое отношение к познанию, разуму.

Двигаясь с такой непринужденностью среди множества искусственных продуктов своей активности — разных уровней, каналов, векторов, функций, М. Каган наматывает на них одну и ту же нить своей системологической мысли, а именно: искусство субъективно, наука объективна. Но это не так просто, как ему кажется. Смотря в каком отношении! Недаром существует и прямо противоположная схема, согласно которой произведение искус-

ства объективно, как это дерево или ручей, и в нем есть что-то непреходящее, значимое для всех, наука же, как теперь часто говорят, меняет свои «парадигмы», принимая новый вид в зависимости от субъективного умонастроения каждой эпохи. Можно без труда привести множество свидетельств очень известных авторов, создавших целую литературу на тему о субъективной условности научного знания — от Пуанкаре, который доказывал, что потребности субъекта («что нам удобно?») можно распространить и на геометрию, до более умеренного Гуго Динглера с его «волей к системе». При всей ложности так называемого конвенционализма, у классиков истории науки, как Пьер Дюгем, есть много верных наблюдений, свидетельствующих о том, что системы мира также зависят от условий времени, имеют свой стиль и условные формы («идеалы научного порядка» Тулмэна и т. п.). Но, пожалуй, оставим эту тему в стороне, ведь наш структурно-функциональный, эвристический анализ и так затянулся.

Наука имеет свои болезни. На наречии М. Кагана они называются «сциентистской ориентацией». Надо думать, что речь идет о слишком жадном стремлении свести все конкретное к его элементарной сущности (крайность объективизма). Этот недостаток, разумеется, связан с великими достоинствами научного знания, но смешивать здоровье с болезнью все же не следует. Наука постигает мир в понятиях. На этой ступени развития она становится зеркалом его конкретной целостности, которая дана субъекту и в чувственном созерцании, и в представлениях человеческой воли, связанных с реализацией наших понятий, например в нормах нравственности. Наплывы непосредственного сознания могут иногда мешать исследователю, но противоречие, возникающее здесь, не безусловно, ибо полностью оторваться от наглядности нельзя; лишенное всякой опоры в реальном мире чистое умозрение расходится с идеалом науки.

Что же касается непосредственного знания истины, то в своей области, например в любви и дружбе, эта способность неоценима, хотя также может быть испорчена односторонним развитием, ничем не лучшим, чем упомянутый сциентизм. Ясно одно, что, если ценности нравственные и художественные осознаются без понятия, это не отменяет того факта, что в основе непосредственного знания лежит ценность истинная или ложная. Конструкты М. Кагана построены на игре слов, он смешивает ***знание вообще,*** или сознание, с познанием в тесном смысле слова, ***знанием научным,*** и легко доказывает, что мы можем сознавать ценность чего-либо, не имея научного понятия об этой ценности.

Познание — это одно, заверяет ученый, *переживание* — другое. Разумеется. Кто не пережил войну, тот не знает, что это такое. Следовательно, тот, кто пережил ее, *знает,* что такое война, знает ее реальное содержание практически. Но ведь это только потому он знает, что прикоснулся к определенному содержанию или жизненной ситуации *субъективно,* то есть пережил ее,— скажет М. Каган. Согласен, кто же станет сомневаться в таких общеизвестных вещах? Непосредственное прикосновение субъекта к реальности очень способствует пониманию ее. Вот почему соприкосновение с натурой волнует художника и благотворно действует на него. Но вы понимаете, читатель, что такая постановка вопроса не имеет ничего общего с рассуждениями о том, что в искусстве преобладает субъект, а в науке

объект. Тем более что и в искусстве чрезмерное прикосновение субъекта к реальности может обжечь ему крылья. Дистанция необходима художнику, иначе может возникнуть одностороннее впечатление сущего.

Непосредственное сознание нравственных и эстетических ценностей ничем заменить нельзя именно потому, что такое сознание ведет нас к истине жизни, а вовсе не потому, что оно происходит из слепой активности субъекта. Возьмем в качестве примера нравственную ценность любви; эта тема упоминается в разных частях сочинений М. Кагана. Любовь, кажется, не наука, хотя они до некоторой степени совместимы и «принцип дополнительности» здесь может действовать — ведь Гегель в первые полгода после женитьбы написал одно из своих труднейших произведений. Однако спорить не буду — разница большая. Наука изучает объективное содержание мира, а содержанием любви является субъективная страсть или, научно выражаясь, отношение субъекта к своему объекту. Все, кажется, подтверждает систему систем. Но разве для любви безразлично, кого мы любим? Верно мы понимаем наш объект или неверно (то есть ошибаемся в нем), но мы инстинктивно считаем его достойным любви.

Да, но любят таких жалких людей, опустившихся субъектотипов, пьяниц, уродов! Их жалеют и любят. Именно так, ведь жалость даже усиливает любовь, и это один из двух полюсов ее. Полюбите нас черненькими, а беленькими нас всякий полюбит. Однако жалость сама по себе еще не любовь, она даже оскорбляет любимое существо, иначе говоря, объект. Значит остается другой полюс — восхищение своим объектом, влечение к нему, половая страсть. Это, разумеется, так, но и здесь не все просто, и не всегда сексуальное чувство называется любовью, ибо если при этом важен только субъект, а объект безразличен, то едва ли такое отношение к нему заключает в себе высокую «ценностную ориентацию».

Чувство, о котором идет речь,— и любовь-агапея, любовь-жалость, и любовь-эрос, телесное или интеллектуальное влечение к объекту — несет в себе ценность нравственную лишь в том случае, если субъект относится к своему объекту «по-человечески» (как писал Чернышевский). А что значит относиться по-человечески? Это значит ценить объект не для своей только потребности — пусть это будет даже потребность расточать другому свои благодеяния, жалеть его,— а ради *самого объекта,* ради того, что есть в нем хорошего, ибо и в опустившемся человеке, которого любят, есть что-то положительное, человеческое, и, может быть, даже более достойное любви, чем в благополучном, трезвом, здоровом и счастливом красавце. Значит, ценностная ориентация, взятая как субъективное сознание (оценка), есть все же только способность чувствовать и понимать, или отражать, ценность другого. Действие этой способности есть, разумеется, нечто субъективное, но содержание ее не субъективно, а объективно, как содержание всей духовной жизни человека.

В науке мы видим ту же способность ценить объект и его явление как таковое ради него самого. Но в голове ученого эта способность принимает другую форму, она становится amor intellectualis. Только полное погружение в объективный ход вещей придает выводам ученого их практическую ценность. Согласно системе систем в общественных науках допустима некоторая примесь «идеологии», или «ценностной ориентации», то есть не

истины, не познания ее, а приспособления, подделки. Но при всем уважении к чужому взгляду (который в данном случае мне действительно совершенно чужой) должен сказать, что М. Каган сильно заблуждается. Субъективная страсть, принимающая в общественных науках форму партийности, есть именно страсть к высшей истине своего времени. В полемике против Струве Ленин писал, что материализм включает в себя обязанность становиться на сторону одной из борющихся сил. На чью же именно сторону? Разве это безразлично? Разумеется, нет, совсем не безразлично. Нужно становиться на сторону угнетенных, отстаивать интересы страдающего большинства людей. Ленин не пишет об этом только потому, что такая позиция была для него аксиомой, не требующей доказательств. Следовательно, и здесь субъективное начало является способностью схватывать, отражать объективное содержание общественного развития и не означает вовсе права на ложь, поддержанного аксиологией, согласно которой ценность — не истина, а истина — не ценность.

Однако М. Каган знает, что к чему, и после всех рассуждений о гибридном характере общественных наук, который будто бы образует их «специфику» он заявляет, что «коммунистическая партийность ученого есть не что иное, как требование самой полной, глубокой, объективной истины»[87]. Если так, зачем скрещивать «познание» и «конструирование ценностей»? Ведь партийность сама по себе есть требование объективной истины. Здесь, кажется, наш автор делает уступку «пангносеологизму». Да, логическая последовательность некогерентна системному подходу.

Впрочем, общая тенденция в этой научной Шехеразаде все-таки есть. Аксиология скрещивается с гносеологией, господствуя над ней. Сама же аксиология, или учение о ценностях, заключается, собственно, в том, что *никаких ценностей нет*. Так, искусство не имеет ценности само по себе, а является только посланием одного субъекта другому, да и это послание целиком зависит от того, как его истолкует тот или другой потребитель, он же реципиент, то есть субъект, потому что произведение искусства — это только объект, а объект ценности зависит от того смысла, которым его наделяет субъект. Чудасия, мосьпане!

15

Полный триумф субъекта с наибольшей ясностью выступает в еще одной статье-манифесте М. Кагана «Искусство в системе культуры», где он снова обращается к множеству компонентов вперемежку с множеством имен для изложения мысли очень простой, но слабой. Но в своем мишурном облачении она претендует на что-то новое — новую постановку вопроса, новый метод исследования.

Мысль эта состоит в том, что искусство есть «феномен культуры», а культура является «производной от деятельности субъекта», и производят ее «культурогенные субъекты». В зависимости от того, кто выступает в роли субъекта, изменяется и объем культуры. Индивидуальная культура соответствует отдельному индивиду, групповая культура бывает национальная, классовая, народная, профессиональная, кастовая, семейная. Культура определенного типа общества соответствует «социуму», и есть

еще культура человечества, рожденная самым широким «культурогенным субъектом».

От установления этих оснований М. Каган переходит к главному. Существует множество монофункциональных и полифункциональных толкований искусства, но все они глобально неудовлетворительны. «Мы предлагаем иной путь решения задачи, открываемый методологией системного исследования»[88]. Где же лежит этот путь, какие преграды оставляет за собой исследователь, идущий вперед в поисках нового? Выясняется, что искусство изоморфно культуре, и его явления представляют собой модель данного типа культуры, или самосознание ее. Оно служит другой культуре кодом, раскрывающим смысл культурного контекста, в котором возникает первая культура, и, наконец, искусство есть зеркало. Однако не в том смысле зеркало, зеркало мира, как представляли себе его роль лучшие умы со времен Шекспира. Нет, искусство есть своего рода зеркало, «в которое культура смотрится, познавая в нем *себя и лишь вместе с собою — отражаемый ею мир*»[89].

«Ах ты, мордашка эдакой!» — восклицает культурогенный Чичиков, кокетливо заглядывая в свое зеркало. Попутно он созерцает и кусок окружающего мира, но главное — это он сам, ибо сказано «нет объекта без субъекта». То, что культурогенные субъекты бывают связаны с существованием общественных групп, социумов, человечества (иногда упоминаются даже классы), не имеет никакого значения, ибо нет в XX веке такой философии культуры любого общественного направления, которая пренебрегала бы социологической обусловленностью своих культурогенных субъектов. В таких конструктах много говорится о субъективном «коде», стиле, почерке определенной культуры, но в них отсутствует главное — объективное содержание культуры, то есть развитие истинного знания окружающего мира в тесной связи с чувственно предметной практикой, подъем или падение общественной справедливости, нравственного уровня людей, художественно прекрасного в искусстве, культуры чувства, разумных привычек цивилизованного человека и многого другого, что не сводится только к условному коду времени, а носит всеобщий характер, развиваясь от эпохи к эпохе.

При таком превращении истории культуры в классификацию субъектов как это происходит в системологии М. Кагана, никаких ценностей объективного типа, конечно, не может быть, ибо нет в этом странном мире ни добра, ни зла, ни истины, ни заблуждения, а существует только ряд зеркал, в которых каждый субъект созерцает собственную разность. Естественно, что при этом утрачивается и противоречие между прогрессивным народным содержанием культуры и враждебными историческому подъему *свободного духовного творчества*, направленными в другую, противоположную сторону охранительными тенденциями *идеологов господствующего класса*. Есть ли на свете такое противоречие или его пора забыть?

О словах спорить не будем. Если вам нравится терминология М. Кагана, пусть ваши субъекты будут культурогенными, но в таком случае их нужно как-то отделить от некультурогенных. Независимо от желания ученого, субъективный исходный пункт его классификации культур стирает эту важную грань, ибо для культурогенных субъектов системы систем вопрос об истинном, ценном содержании культуры вообще не существует. Просто каждый субъект, личность, класс, «исторически или этнически ограниченный

социум» замкнут в себе, любуется собой, не видит ничего, кроме себя. В его поле зрения — только «целостность действующего субъекта» да еще что-нибудь разрешаемое этим оптическим прибором.

Постойте, постойте, что же нам все это напоминает? Не может быть двух мнений: в 30-х годах такая система взглядов была известна под именем «вульгарной социологии», на Западе она называется социологией знания. Ее обязательный признак — род общественного солипсизма. Человеческое сознание рассматривается как внутренний голос определенного общественного субъекта. Есть множество таких голосов, одинаково истинных, одинаково ложных и единых лишь в том, что все они подчинены закону Ortsgebundenheit, как говорят немцы, то есть зависимости от своего места, от определенной позиции.

Общественная группа, например класс, в лице ее идеологических представителей может критиковать свою собственную культуру, но этим она нисколько не выходит за пределы магического круга «субъективной целостности» в область независимой от нее объективной истины. Это только «самокритика класса». Мольер осмеивал медицину его времени — это была забота о здоровье поднимающейся буржуазии. Теперь, полвека спустя М. Каган, конечно, не делает таких открытий, но горе вовсе не в них, а в самой философии или, скорее, морософии *, заключенной в основном принципе всех подобных социологических схем, то есть в принципе *культурогенного субъекта*, тянущего из себя, как паук, свою паутину. Не потому ли М. Каган хочет реабилитировать «социологизм 20-х годов», не потому ли он отвергает «гносеологизм» тридцатых? Как видно, под именем гносеологизма следует понимать те завоевания нашей общественной мысли, которые вернули ей классический идеал объективных ценностей — истины, добра и красоты. Социология культурогенных субъектов отрицает эти ценности, вот и всё.

Конечно, классовый анализ, которым увлекалась псевдомарксистская социология в первые годы после Октябрьской революции, не интересует М. Кагана. И он по-своему прав, это не главное в подобной морософии. Главное — замкнутая целостность субъекта, который любуется собой в зеркале искусства. М. Каган называет такое конструирование ценностей отражением, «вторым типом отражения», но это, конечно, не более чем тактика. По существу речь идет о социологии субъективно замкнутых культур; отражение внешнего мира и даже мира внутреннего (но заключающее в себе возможность независимого, объективного взгляда извне) при такой постановке вопроса исключено или допускается только в виде непоследовательности, «аддитивно». Особая роль класса при этом возможна, но вовсе не обязательна. У самого М. Кагана проскальзывает мысль об «этнической ограниченности» определенного социума. Другими словами, неподсудный объективной истине иррациональный диктат активности субъекта может быть связан и с нацией или расой. Все это хорошо известно в нашем веке.

Если общественное значение искусства заключается не в раскрытии истинного содержания жизни, а вытекает только из интересов и потребностей того или другого коллективного субъекта, то и мерило художественности здесь другое. Прежде всего нужно знать, как исполняет данная форма искус-

---

* Что такое морософия, не скажу, обратитесь за справкой к Эразму Роттердамскому.

ства свою «социально-организационную функцию», то есть как она способствует данному социуму или общественной группе прокладывать себе путь в этом мире. Социально-организационная функция искусства состоит в укреплении общественным субъектом своей целостности. «Как всякая саморегулирующаяся система, человеческое общество — и любая его часть — испытывает потребность в постоянном *укреплении своей целостности*, которая обеспечивается *прочностью связей между его элементами*. Опыт истории показал, что искусство способно удовлетворять эту потребность, служить мощным средством *укрепления общественных связей между людьми*. Эту свою *социально-организационную функцию* оно «научилось» выполнять двояко: с одной стороны, придавая эстетическое — то есть эмоционально-действенное — «облачение» различным социально-организационным действиям людей, а с другой — формируя сознание каждого члена общества в духе, отвечающем нуждам и идеалам этого общества»[90].

Человеку, знающему литературу общественных наук, понятно, что М. Каган (может быть, сам того не ведая) излагает популярные выводы школы Дюркгейма, организационной социологии А. Богданова, дисциплинарной теории происхождения искусства Арнольда Гелена и множества других подобных конструктов, отвлекающихся от того, каковы общественные связи, о которых идет речь, заслуживают ли они укрепления по существу, объективно, с точки зрения всемирной истории, в свете идеалов социализма и демократии, интересов широких народных масс, передового общественного движения. Пушкин и Лермонтов не хотели способствовать укреплению целостности того социума, в котором они жили, поэзия их не отвечала нуждам этого общества, не была эмоционально-действенным «облачением» его потребностей, не формировала сознание каждого члена общества в надлежащем духе. Вот и закончилась их жизнь трагическим финалом.

Как это часто бывает в подобных социологиях, М. Каган много пишет об организационной функции первобытного искусства, создавшего широко разветвленную систему обрядов, церемоний, драматизированных представлений и других примеров «художественно-организованного действа», назначение которых, по точному выражению М. Кагана, придать эстетический «ореол» определенным социальным процессам. Рано, должно быть, научились люди манипулировать чужим сознанием, навязывать массе ходячие представления, командовать ею при помощи искусства! Было и это, конечно. Но М. Каган пересказывает общеизвестные факты под удивительно мрачным, однообразным углом зрения. Он делает искусство орудием власти, игнорируя то обстоятельство, что уже в первые тысячелетия истории культуры художественная деятельность первобытного человека несла в себе громадный заряд духовной энергии, поразительный свет внутренней свободы. И это так ясно выражено в пещерном искусстве, пленяющем современный глаз непосредственной правдой изображения, которую никто, никакой социолог не может свести к ритуалам и церемониям или желанию создать «ореол» вокруг первобытной системы правления.

Как уже сказано, М. Каган абстрагируется от какого бы то ни было различия между действительными общественными ценностями и тем, что служит только укреплению того или другого агрессивного субъекта за счет остального мира. Но посмотрите, что из этого получается. В своем изложе-

нии он тиражирует, как обычно, ту же мысль о дисциплинарной роли искусства в первобытном обществе. Отсюда следует, что на этой стадии культура «оказывалась насыщенной художественностью в такой степени, как ни один другой исторический тип культуры», между тем научное познание еще не заявило о себе, а преобразовательная деятельность была в зародыше. Для сравнения приводится «картина культурной жизни Эллады».

Как обстояло дело у греков? «В Древней Греции мы сталкиваемся с радикальным изменением соотношения всех подсистем, слоев и элементов культуры. Сравнительно высокий уровень материально-технического развития; крупнейшие завоевания научно-философской мысли; самостоятельное развитие внерелигиозных форм идеологии — нравственных, политических, юридических представлений,— существенно умерявших роль религии и «гуманизировавших» ее; появление богатой и разносторонней системы общений — все это привело к тому, что при сохранении высокой ценности искусства оно уже утратило былое свое место в культуре» [91].

Итак, в греческой культуре ценность искусства сохранилась, но место, которое оно занимало в более примитивных общественных организациях, было утрачено. Вывод на первый взгляд неожиданный и во всяком случае недостоверный. Неловко даже опровергать эту мысль, поскольку общеизвестно и подтверждается многими фактами совершенно обратное. Не будем ссылаться на авторитеты, цитировать Гёте, Шиллера, Гегеля, Маркса... К чему все это? Система, которая привела М. Кагана к его парадоксу, заключается в том, что чем богаче культура духовным содержанием, отражающим действительность, чем более в ней развита мысль и «гуманизированная» земная нравственность, тем меньше места остается для искусства. Его место там, где люди тупее, где эта святая тупость управляется жестокими религиозными ценностями и где свободнее царствует первая социальная функция искусства, функция укрепления непроницаемой целостности общественного субъекта. Не удивительно, что, по мнению М. Кагана, в культурной жизни более свободной Эллады искусство занимало уже подчиненное место.

Ученый так обращается с текстом Маркса, что знаменитые слова о нормальном детстве человеческого рода становятся доказательством падения роли искусства в Греции по сравнению с первобытностью и Древним Востоком. Нет, все-таки скучно на этом свете, господа! Перед нами, увы, только неловкие перепевы премудрости тех лет, когда были в моде явные или тайные аналогии между эпохой социализма и другими «организованными», «дисциплинированными» культурами, начиная с Древнего Египта и средневековья. Ничего хорошего не принесли эти параллели общественной мысли новой эпохи, вышедшей из Октябрьской революции; немало ложных явлений жизни благословили они своим восхвалением субъективной воли к мощи и жесткой организации, своим нигилизмом по отношению к моральным и культурным ценностям. По счастью в России еще в конце прошлого века укрепились идеи, представленные такими учениками Маркса и Энгельса, как Плеханов. По счастью Россия стала родиной *ленинизма*, сочетающего революционный размах с высокими требованиями социалистической теории, чуждой любым претензиям агрессивной мелкобуржуазной обывательщины, которые часто принимают форму бунта против классической традиции или другую форму демагогии, особенно в области культуры.

Я не обвиняю М. Кагана в том, что он отступает от ленинизма, а если какие-нибудь мои слова могут быть истолкованы таким образом, то заранее• беру их обратно. Но боже мой, что он делает из ясной, как солнце, мысли Ленина, стараясь подчинить ее своей социологии замкнутых в себе «культурогенных субъектов»! Слова о наличии двух культур в каждой национальной культуре буржуазного общества превращаются в социологическое открытие, согласно которому «классовый антагонизм до такой степени подрывает культурные потенции нации, что целостность ее культуры практически исчезает». Вместо одной целостности получается две, каждая из двух культур становится «культурогенным субъектом», каждая из них «обладает внутренней целостностью и выявляет ее в той мере, в какой творящие культуру социальные силы — демократические массы, с одной стороны, и буржуазно-аристократическая верхушка, с другой — образуют каждая единое целое — по образу жизни, структуре сознания, интересам и идеалам»[92].

Удивительное дело! И демократические массы, и буржуазно-аристократическая верхушка равно относятся к «творящим культуру социальным силам». Нет, сударь, вы ошибаетесь, это не так. Смотря какие силы, смотря какая культура. Культура Пуришкевичей и Гучковых — это официальная, господствовавшая в национальном масштабе лжекультура царской России, культура Чернышевских и Плехановых — это подлинная культура, представляющая всеобщие силы народа. Но откуда М. Каган вообще взял, что классовый антагонизм «подрывает культурные потенции нации»? История не подтверждает этот конструкт системного подхода, совершенно очевидно, что систематиссимус ошибается. Напротив, если бы не было классовой борьбы демократического большинства города-государства во главе с айсимнетами и тиранами, борьбы против аристократии эвпатридов, не могло бы возникнуть и греческое искусство эпохи его расцвета. Мало того, не было бы и столько славных имен, принадлежавших к аристократической партии, ибо только ограниченность греческой демократии позволила им стать на более широкую почву, как мы это видим в философии Гераклита или в лирике Алкея. И точно так же, если бы не было борьбы средневековой буржуазии за свободу городов, мы не имели бы эпохи Возрождения, а без классовой борьбы XIX века невозможно себе представить подъема романтизма и реализма, двух великих течений в искусстве этого времени. Странно даже сомневаться в таких очевидных фактах.

У М. Кагана реальное содержание истории повсюду приносится в жертву системе целостных общественных субъектов, которые отличаются друг от друга не своим отношением к общественной правде, то есть развитию демократических и социалистических элементов культуры, а единственно только способностью укреплять самих себя, свою внутреннюю целостность, а, быть может, и поддерживать эту целостность самой твердой рукой. Словом, такая социально-организационная эстетика с ее холодным человековедением ничего доброго людям нести не может. Избави нас, боже, от этой системно-структурной угрюм-бурчеевщины!

16

Теперь понятно, зачем понадобился М. Кагану весь его аксиологический ансамбль. Дело в том, что в его системологии действительность, то есть

объективный мир вокруг нас, включающий и человеческое общество, лишен каких бы то ни было признаков ценности. По отношению к нему уместно только научное знание в самом абстрактном смысле этого слова. Царство культуры также лежит по ту сторону добра и зла. Каждый общественный субъект, класс, профессия, каста, национальность, социум имеет свою культурную ориентацию, одинаково истинную, одинаково ложную, и у каждого барона-субъекта своя фантазия. Этот субъективизм, возникший из столь же одностороннего объективизма, требует присутствия какого-нибудь, пусть самого слабого, искусственного заменителя общей меры или обоснования того, что ее нет. Отсюда необходимость особой науки, развившейся в недрах буржуазного мышления XX века и неизвестной или почти неизвестной прежним временам — науки аксиологии, теории ценностей.

Понятие ценности (value, valeur, Wert) возникло на почве экономических представлений, и содержание его долгое время, еще в XVII веке казалось принадлежащим вещественному бытию предметов[93]. Считается, что понятие ценности впервые получило философское значение у Канта. Немецкое слово Wert приобрело более общий смысл в связи с известным кантовским разграничением двух миров — мира внешнего опыта, или природы, подчиненной необходимости, и мира свободы, противоположного ей. В «Основах метафизики нравов» Кант указывает на добрую волю как подлинную ценность в себе и собственную цель, свободную от опутанных сетью необходимости, всегда относительных положений внешнего мира. Исторически говоря, эта противоположность двух миров, с такой остротой выраженная Иммануилом Кантом, осознавалась уже до него (особенно в английской философии XVIII столетия) как необходимое отражение двойственности нового буржуазного миропорядка. В этом миропорядке человек являлся малым звеном не зависящей от него цепи экономических интересов, связывающих людей в принципе враждебных друг другу, и в то же время сознавал себя с более высокой, но отвлеченной, «трансцендентальной» точки зрения существом общественным.

У Канта ценность связана с субъектом — не с эмпирическими его потребностями, интересами и целями (как у нашего автора), а с чем-то высшим в субъекте, что, собственно, выходит за его пределы и свидетельствует о более важном назначении человека, представляющем в этом мире опыта иной, недоступный мир вещей в себе. Основатель критической философии различает ценность относительную и абсолютную («достоинство»). Добрая воля человека субъективна, но происходит она из всеобщего источника добра, не относительного, не для меня только добра или для моего общественного субъекта, а добра безусловного.

Таким образом, хотя Кант уже отделяет ценность от мира необходимости (что является у него одновременно обоснованием нравственного героизма и поблажкой филистеру), его философия еще крепкими нитями связана в этом пункте с наследием древности и средних веков, когда благо считалось чем-то неотделимым от объективного бытия либо в идеальном царстве истины, как у Платона, либо в различных ступенях совершенства, как у другого учителя многих поколений — Аристотеля. Христианство внесло в эту систему взглядов, столь естественную для древних, оттенок спиритуализма,

так что ударение было перенесено с понятия бытия (имеющего свою норму, свою идеальность) на идею добра. Но, с другой стороны, богословие средних веков должно было расширить сферу оправдания материального мира, мира природы и общества, поскольку согласно религиозной идеологии он был созданием божьим. Все это со всеми подробностями рассказано в известной книге Ф.-И. фон Ринтельна по истории идеи ценности и в других научных сочинениях, посвященных этой теме.

Я не хочу подавить оборону М. Кагана тяжелой артиллерией учености. Моя цель только указать на неразрывность понятий *ценности* и *бытия* в традиционном, более или менее идеалистическом взгляде на мир, сохранившемся еще отчасти у Канта, несмотря на то, что он последовательно отделил естественную необходимость природы от всякого «духовидения» и в дополнение к природе впервые создал формальное понятие «ценности», призванное сообщить субъективный смысл опустошенному миру опыта. Что касается старого материализма, то, справедливо отвергая средневековую лестницу добра, ordo bonorum Августина, он при всех интересных попытках и внутренних спорах не справился с этой темой, и его понимание жизни осталось не защищенным от нравственных парадоксов маркиза де Сада, лишенным единства *законов объективного мира и законов сердца* (согласно исповеданию веры савойского викария Руссо).

Патриархальный мир семейных, личных и местных отношений, своеобразная флора былых времен, окружавшая сухой расчет экономических интересов, все это отступило в прошлое вместе с победой буржуазного способа производства, осталось механическое подобие общения между людьми, бескачественный, безличный мир, в котором духовные интересы человека с каждым днем чувствовали себя все более неуютно. И чем более это становилось так, тем более формальный характер приобретали духовные ценности в глазах официальных и неофициальных мыслителей буржуазного общества. В громадном водовороте товарного мира все стало текучим, лишенным собственного значения, и то, что казалось раньше действительным отношением добра и зла, красоты и безобразия, присущим реальному миру, превратилось в условные ценности, принимаемые за таковые или, напротив, отвергаемые как устаревшие, как мертвый канон.

Недаром немецкий философ середины прошлого века Герман Лотце, которого принято считать отцом аксиологии, выдвинул понятие Geltung (от глагола gelten — иметь значение, считаться чем-нибудь). Но подлинным вдохновителем современной «теории ценностей» был Фридрих Ницше. Ему европейская буржуазная мысль обязана более ярким выражением условности всех человеческих ценностей. Он определяет ценность как «наибольшее количество власти» и приглашает мир к «переоценке всех ценностей». В его философской поэзии уже выступает принцип абстрактного новаторства и демонического торжества негативных формальных ценностей над традиционными понятиями хорошего и дурного. Первые шаги условной «ценностной ориентации» неразрывно связаны с поворотом буржуазной общественной мысли от старых демократических идеалов к идеологии эпохи империализма. Смесь анархо-декадентского культа воли с возрождением старых реакционных идей, например права сильного, несло в своем лоне все последующие «консервативные революции».

И все же нельзя забывать, что своим успехом так называемая аксиология обязана прежде всего растущему опустошению реального мира, противостоящего человеку с его поисками смысла жизни. Волна вульгарного материализма и позитивизма затопила сознание образованного мещанства еще во второй половине прошлого века, и нет от нее спасения даже сейчас, сто лет спустя. Согласно ходячему представлению, отражающему известный период жизни человечества, научное знание само по себе не знает никаких ценностей, никаких идеалов и связей объктивного мира с внутренней жизнью личности. Остались только голые массы фактов, «свирепая имманенция», по выражению Хомякова.

Отсюда понятен весь этот бум «ценностной ориентации», конструирующей и реконструирующей условные ценности на новый лад в соответствии с жизненной активностью субъекта, его потребностями, его волей к власти. Где бытие, познаваемое наукой, лишено собственного смысла и всякой объективной связи с внутренним миром субъекта, там неизбежно явление особой «ценностно-ориентационной деятельности» самого широкого спектра — от ухода в религию до возрождения социальной утопии.

Критики Маркса всегда направляли свои усилия против единства общественного идеала и научного понимания истории общества, этой важнейшей черты его учения. Одно непосредственно вытекает из другого, ценность есть истина, истина есть ценность. Некоторые противники Маркса утверждали, что он изменил своему научному взгляду на общественное развитие, говоря о будущем коммунистическом обществе. Другие, напротив, утверждали, что марксизм слишком объективен и полагается на познание действительных исторических процессов, оставляя мало места для духовных ценностей — с этой точки зрения он нуждается будто бы в дополнении посредством утопии, «свободы вопреки всему», форсированной активности субъекта и т. п. Такая критика марксизма пользуется особенным распространением в наши дни — достаточно вспомнить теории экзистенциалистов и «новых левых».

Во всем этом ясно виден определенный сложившийся идеологический стереотип, в основе которого, разумеется, лежит та двойственность буржуазных отношений, которая наметилась уже во времена Канта, а в наши дни принимает вид антиномии между «одномерным» мертвым порядком и буржуазной анархией, рабством познающего сознания и диким порывом иррациональной свободы.

Впрочем, в истории нашего вопроса буржуазная эпоха имеет одну несомненную заслугу. Она лишила так называемые ценности их прежнего, присущего им в сознании людей вещественного характера. Так, согласно средневековым представлениям все сущее, поскольку оно является таковым, есть благо; так, в эпоху меркантилизма казалось естественным, что ценность золота зависит от его физических качеств. Развитие буржуазных отношений вносит необходимый элемент относительности ценностей, зависимости их от исторических условий общественного бытия, выдвигая на первый план в качестве источника наших понятий о ценностных отношениях труд, деятельность человека в природе и связи его с другими людьми.

Но исторический характер ценностей вовсе не означает отсутствие в них абсолютного содержания. Человеческие отношения, в том числе и отношения

людей к природе, так же объективны, как солнечная система. Это было величайшим открытием Маркса, который, разумеется, опирался на своих предшественников, особенно на философию Гегеля. Для Маркса бытие, включая сюда и бытие общественное, не лишено предикатов ценности и не лежит по ту сторону добра и зла, в царстве нейтральных, безразличных к человеку законов необходимости. Допуская, что на почве необходимости может расти свобода, Маркс выдвигает свой идеал научного коммунизма, не менее реальный, чем закон физики, и не менее нравственный, чем идеал старца Зосимы,— нет, более нравственный, чем любой религиозный идеал.

Могут сказать, что эта постановка вопроса недостаточно разработана применительно к так называемым ценностям, что она не может дать готового ответа на многие вопросы человеческого ума, стоящего в растерянности перед неожиданными, ужасными каверзами кантовского мира необходимости или пораженного хаосом различных, иногда прямо противоположных нравственных и эстетических стилей бесконечного множества открытых наукой культур, уложенных в такие понятия умеренного научного релятивизма, как «модель» (pattern) Маргарет Мид или «обычные нравы» (folkways) Самнера. То, что во всем этом есть немало темных мест, справедливо, так же как и то, что марксистская литература еще недостаточно сделала для исследования диалектической связи мира необходимости и мира свободы, оставляя немалый вакуум для всякой морософии.

Но прими же ты в расчет
Некорыстный наш живот...

Если прикинуть, чего только не было за время существования этой литературы, если вспомнить, какие удивительные формы натиска мира необходимости на мир свободы придумала за это время лихая сила истории, то по сравнению со всеми этими испытаниями наша вина не покажется такой большой. Бывает, что удержать старые позиции — это тоже заслуга.

Вот если бы М. Каган сделал что-нибудь серьезное для решения вопроса о смысле бытия, не привнесенном извне субъектом, а заложенном в законах объективной реальности, ему можно было бы простить даже термин «аксиология». Дело ведь не в словах, и я, разумеется, никому не хочу запретить употребление этого термина, хотя за ним тянется свой особенный аромат. Расцвет аксиологии, теории ценностей — дело XX века. Первая волна ее относится к belle époque буржуазного общества, его великому ожирению и началу упадка. Теория ценностей носила тогда характер условного обособления культурной интеллигенции от практических мерзостей буржуазного существования. Главным носителем ее было неокантианство «юго-западной школы» начала века. Система ценностей рассматривалась в те времена как некое априорное сознание норм культурного человека, живущего среди эмпирической относительности всего в обществе, занятом своими интересами и потребностями. С другой стороны, «ценности» противостояли объективному идеалу социализма и революционному духу масс или служили укрощению этого духа, как, например, у социал-демократов кантианского направления.

Катастрофа первой мировой войны резко изменила ситуацию. Теперь потребовались другие формы «ценностной ориентации», свидетельствующие

о новой роли, которую буржуазная идеология этого времени стихийно уделяла иррациональной активности субъекта. Тут было много сходного с новыми течениями в искусстве, которые также открыли широкую дорогу «конструированию ценностей» из самого субъекта посредством априорных актов, уже не зависящих от каких-нибудь формальных границ. В теории ценностей это a priori внутреннего мира, обращенного с особой избирательностью на свой предмет, было наиболее ярко представлено Максом Шелером.

По поводу этой системы взглядов неплохо пишет со своей точки зрения ветеран немецкой буржуазной философии Хельмут Кун: «Всегда, однако, в качестве молчаливо допускаемой предпосылки этих конструкций остается опыт конфронтации с лишенной всякой ценности действительностью. Ценности, как уверяют нас, не имеют *бытия* — они только *признаются*. И это признание непроизвольно возвращает нас снова в сферу субъекта. Ибо то, что допускается, допускается для нас, для людей. Так, при всем подчеркивании объективности ценностей сохраняется в качестве конституирующего субъективное отношение даже там, где отвергаются речи о полагании ценностей. Не к тому, что есть в бытии, должны относиться ценности, и исследование их не должно быть делом онтологии, а соотнесенной с ней аксиологии» [94].

Я не стану утверждать, что М. Каган заимствовал свою «ценностную ориентацию» у какого-нибудь обыкновенного аксиолога, например у Макса Шелера, хотя в своем более поверхностном и, можно сказать, кустарном варианте аксиология системы систем очень напоминает шелеровское a priori ценностного сознания. Справедливость требует сказать, что одна из страниц М. Кагана содержит попытку отмежеваться от «эмотивистской аксиологии».

Исходя из необходимости «выявления специфической функции» каждого из «множества психических механизмов», он пишет: «Следует категорически отклонить притязания эмотивистской аксиологии свести деятельность ценностного сознания к переживаниям личности, а эти последние считать социально индетерминированными, т. е. трактовать их субъективистски» [95]. Под именем «эмотивистской аксиологии» имеется в виду, очевидно, Макс Шелер, но можно ли сказать, что Шелер со своим «эмотивистским» a priori субъекта считал переживания личности «социально индетерминированными»?

Каждый читавший Шелера знает, что он много заимствовал из марксистской литературы и является до некоторой степени основателем так называемой социологии знания. Субъект у него именно детерминирован, и детерминирован социально, однако эта «детерминация» нисколько не мешает новому субъективизму ценностей, как мы это знаем на множестве примеров, в том числе и у нас на примере А. Богданова и его школы. Последователи Богданова всегда искали классовое a priori, ценностную ориентацию, растущую из социальной природы каждой общественной группы, но это не спасало их от разрыва с материалистическим пониманием роли сознания по отношению к объективной действительности.

Впрочем, выпад против «эмотивистской аксиологии» нужен М. Кагану для того, чтобы снова обрушиться на «рационалистический гносеологизм, выражающийся в игнорировании особой роли эмоций в ценностно-ориентационной деятельности». Но этот конструкт мы уже знаем и можем только

еще раз повторить, что любая, даже самая грандиозная роль эмоций в ценностно-ориентационной деятельности не избавляет ее от критерия объективной истины. Если эмоции свободны от этого критерия, если они просто голос активности субъекта, если не бывает эмоций жалких и ничтожных или достоинство их выражается только в ницшеанской силе жизненной активности субъекта, то мы остаемся в пределах бедно выраженной шелеровщины. И если отрицание этого есть гносеологизм, то считайте меня гносеологистом.

Еще раз должен оговориться. Я не утверждаю, что М. Каган хочет изложить буржуазную аксиологию. Нет, разумеется, никто не смеет его подозревать в таком намерении, он хочет создать пролетарскую, марксистскую аксиологию. Но мыслимая ли это задача? Одно дело — рассматривать общественное зло как объективную черту определенных исторических порядков, не упуская из виду, как через множество явлений зла растет и сила отрицания его, обычно называемая отрицанием отрицания или прогрессивным развитием, и совсем другое — видеть в добре и зле плоды эмоционального отношения к бессмысленным и безразличным фактам жизни со стороны субъекта, даже детерминированного его социальными интересами и средой.

Ясно, как светлый летний день, который я трачу на исследование системы систем, что перед нами две прямо противоположные точки зрения. Это не оттенки одного и того же взгляда — или одна точка зрения, или другая. Я, разумеется, не могу присвоить себе монополию марксистской истины — в этом отношении М. Каган совершенно прав, но если то, что он проповедует в своей системе, есть марксизм, то можно ли мне рассчитывать на звание марксиста? Кто знает, какой порядок установят сторонники «принципа дополнительности» в человековедении?

И опять вьются,сплетаясь: три направления динамизма системы функций искусства, шесть установок системного подхода к искусству в системе культуры, восемь частных подфункций второй глобальной функции культуры, девять семейств искусств...

В одном журнале я прочел поучительную историю. Где-то в Африке ученые, наблюдая стадо бабуинов, установили, что в этом социуме также имеются определенные ранги. Один экземпляр, которому ученые дали прозвище Джек, не пользовался особыми благами жизни. Более могущественные субъектотипы оттесняли его от лучшей пищи и миловидных самок. Каково же было удивление ученых, когда, вернувшись на место прошлогодней экспедиции, они заметили, что Джек превратился в персону. Стали наблюдать более внимательно, и оказалось, что, как только в социуме возникал вопрос о престиже, Джек начинал греметь пустыми консервными банками, оставленными экспедицией на месте ее прежней стоянки. И тогда все стадо бросалось к ногам новатора, умоляя его прекратить этот шум.

К счастью, то, что бывает у бабуинов, невозможно среди людей.

1976, 1981

Человек тридцатых годов



NON FINITO

Мало кому на свете удалось довести до конца начатое им дело. Эти слова принадлежат одному из великих деятелей итальянского Возрождения. Они справедливы в самом элементарном смысле и тем более справедливы, чем больше бремя, лежащее на плечах столь ограниченного и конечного существа, каким является человек. Вместе с ростом творческих сил, созданных обществом, и расширением границ человеческой энергии труднее становится воплотить эти возможности в пределах отдельной жизни.

Но несомненно, что существуют люди, которые как бы самой натурой предназначены к тому, чтобы выразить незавершенность, незаконченность, неполноту наших решений каждой исторической теоремы, предложенной временем. И эти люди далеко не худшие среди нас, а те времена, когда человеческая мысль, сгибаясь под тяжестью своей ноши, с трудом прокладывает себе путь сквозь массу противоречий,— не самые худшие времена.

Намеченное, но не получившее законченной формы и даже оставленное в пути имеет свои права. Неосуществленное входит в общий баланс осуществления целого и часто бывает ближе к сердцу его, как первый набросок может быть ближе к цели, чем законченная картина. Нельзя ценить только победителей. Иначе мы оправдали бы горькие слова поэта:

> О, люди, жалкий род, достойный слез и смеха,
> Жрецы минутного, поклонники успеха!

В одной из статей, собранных в его книге, Игорь Ильин рассматривает историю искусства с новой и необычной точки зрения *. Чем ярче сияют достигнутые человеческим гением вершины творчества, тем больше погружаются в темноту его незаконченные дела, произведения-пасынки, оставленные им на половине пути, и все забытое, неосуществленное. Между тем это целый мир. Если бы, например, нам пришлось судить об итогах творческой жизни такого совершенного представителя идеальной классики, как Леонардо, то мы могли бы сказать, что его неведомая жизнь шире известной, выраженной в немногих шедеврах, знакомых каждому, а созданное этим таинственным

---

* Эта статья была задумана как предисловие к сборнику работ И. А. Ильина, подготовленных мною к печати. К сожалению, она вышла за пределы возможных размеров и приобрела самостоятельный характер. Вот почему я включил ее в мою книгу, предлагаемую вниманию читателя.

Примечание редакции: Избранные статьи И. Ильина вышли в свет в издательстве «Искусство» в 1983 году (*Ильин И. А.* История искусства и эстетика. Составление и общая редакция Мих. Лифшица. М., 1983). В этой книге в качестве предисловия составителя помещен отрывок публикуемой здесь статьи.

художником, доведенное им до конца — только намек на бесконечные возможности, заложенные в его начинаниях, замыслах, неосуществленных произведениях. В этом смысле жизнь Леонардо является символом вечной незаконченности человеческой культуры, относительности тех границ, которые отделяют в ней достигнутое от недостигнутого.

«Всякая определенность исключает,— читаем мы в статье Ильина,— всякая направленность оставляет в стороне, всякий отбор отбрасывает. Идти — значит проходить мимо! Вот почему свершение в искусстве предполагает несовершение оставленного в стороне — всего того, что лежит вне круга проблем и возможностей однажды принятого, сложившегося направления. В этом смысле «несовершение» весьма специфично для данного вида искусства и способно пролить свет на его тенденции».

Разумеется, нам важно знать не только то, что проливает свет на эти *особые* тенденции, иначе мы были бы крепостными слугами малого знания, регистрирующего стили и направления. Остаток, не вошедший в известные исторические рамки, свидетельствует о том, что существует нечто более широкое и важное, чем любое направление, а именно то, что можно было бы назвать *направлением всех направлений*. Остаток этот на счету у всемирной истории. Ars una, искусство едино. И только те явления художественной жизни, которые так или иначе причастны к ее полноте, могут быть интересны и своим особенным направлением, могут быть названы конкретной определенностью. В таких случаях нам важно и то, что не вошло или не полностью вошло в определенные рамки времени, всегда условные. Здесь открываются перед нами не только кучи мусора, забытые ушедшей вперед цивилизацией. Среди остатков мучительного труда мы видим признаки более широкой перспективы, не совпадающей до конца с любым историческим направлением, даже самым значительным. Вот почему современная мысль обращается ко всему, что осталось загадочным фрагментом незавершенных усилий прошлого. В этом стремлении к справедливости сказывается не только механический рост науки и общественной любознательности, но и зрелость мысли, стоящей на пороге исторического самосознания.

Существует и дурной остаток, вполне заслуживающий своей участи, то есть забвения. Неосуществленное в искусстве имеет две стороны, так же как осуществленное. Преимущество последнего бросается в глаза, но не следует приписывать ему безусловного значения — оно тоже относительно. В этом, мне кажется, истинная, ценная мысль Игоря Ильина.

Если Микеланджело осуществил лишь малую часть своего грандиозного замысла гробницы Юлия II, если Пушкин оставил нам только одну сцену из «Фауста», позволяющую догадываться, каков был бы общий пафос его создания, в отличие от «Фауста» Гёте, то здесь перед нами не только дань времени или выбор художника, сознательно ограничившего себя частью вместо целого. В этой символической оболочке хранится завещание его всем временам. Неосуществленное может вернуться и обязательно вернется — либо в виде прямого продолжения, так сказать, *для себя*, либо косвенно, только *для нас*, как материал, живущий в другой, преображенной форме, возникшей в других условиях.

Обыватель всегда является «поклонником успеха». Он принимает фактически сложившееся за безусловно необходимое. Но уверены ли вы в том,

что живопись Возрождения, поэзия пушкинской поры, симфонизм Гайдна, Моцарта и Бетховена, эти формы искусства, признанные теперь музейными, не получили дальнейшего продолжения и перешли во что-то другое вследствие того, что они исчерпали себя? А то, другое, что заменило их, например, драма света и тени в живописи XVII века, глубокая субъективность поэзии Лермонтова, мечтательная романтика Шуберта и Мендельсона — разве эти новые формы дали миру все, что они могли дать? И разве законченность каждой ступени художественной культуры нужно понимать в безусловном, а не в историческом и относительном смысле? Быть может, самое совершенное среди великих художественных форм есть именно самое несовершенное в том новом порядке величин, который они открывают собой. Все, что достигло относительной законченности,— только великий намек и вексель, предъявленный будущему. «Чем больше человечеством создано,— пишет Ильин,— тем больше ему остается создать».

Если самое полное всегда неполно, то диалектический закон обязывает нас не упускать из виду и обратную сторону дела. Неполное имеет свою полноту или по крайней мере *может* ее иметь. Бывают такие моменты, когда незаконченность начатого дела является чертой относительно неизбежной, трагической.

Перед лицом этой великой надежды, застывшей где-то между победой и поражением, любая философия успеха ничтожна. Так было, так сложилось, таков до некоторой степени случайный, контингентный факт, но это еще не все! Погодите судить, последнее слово еще не сказано.

Всякие положения бывают в истории, однако вернемся к нашей теме — незавершенному в художественном творчестве. Мы знаем, например, что личная катастрофа Гельдерлина, его остановка в пути (как хорошо показал Луначарский) может быть понята из обстоятельств времени. Отсюда вовсе не следует, что мечта великого немецкого поэта есть только сон золотой, навеянный его начинающимся безумием, хотя все, что сделал Гёльдерлин, осталось наброском незаконченной картины. Ему суждено было выразить именно неполноту всякой законченности, доступной его времени, которое было также эпохой классицизма, часто холодного.

Пусть сложны или скрыты от нас в данный момент расчеты исторической жизни, ее стихийный, не слишком надежный разум, но то, что содержит в себе истинное зерно, не пропадет. Из семени вырастет дерево. Как существует закон сохранения вещества, так есть и закон сохранения мысли. В этом заложено некоторое утешение для всякой идеи, не получившей немедленного и полного осуществления.

Но в этом, конечно, нет ничего утешительного для мещанства нового типа, свойственного нашему времени. Я говорю о модном преклонении перед всяким non finito, незаконченным и несовершенным. Явление это приняло за последние десятилетия характер общественной эпидемии. Как старый мещанин преклонялся перед зализанным совершенством, в котором теряется всякий след человеческого труда, так мещанин XX века признает только грубый язык первого приближения к модели. Между тем обратную теорему нужно еще доказать, сама по себе она не верна. Если эскиз бывает живее и лучше виртуозно исполненной картины, отсюда вовсе не следует, что *незаконченность* является признаком гения.

С точки зрения теории подмена одного представления другим есть софистика. С точки зрения творчества она означает легкую жизнь для бездарности, которой на почве несовершенства ничего не стоит сравняться с действительными мучениками искусства, присвоив себе наследство их славных поражений, стóящих целой вереницы побед. Нынешний вкус к non finito содержит в себе что-то демагогическое, льстящее толпе и убеждающее ее в том, что все законченное аристократично, а потому и враждебно ей.

Не имея надобности обращаться к нашим отечественным подражателям, вспомним рассуждения Андре Мальро в начале его известной книги «Воображаемый музей мировой скульптуры». Изысканный французский автор открывает перспективу истории искусства с анализа скульптурных набросков мастерской Джованни Пизано. Эти грубые болванки человеческих форм, случайно сохранившиеся в их первозданном виде, кажутся Мальро верхом совершенства, тем более, что они так далеки от законченных фигур в элегантном стиле Пизано младшего. На этот стержень автор нанизывает все архаическое и несовершенное в истории искусства, начиная с головы из Брассемпуи и кончая искусственным примитивом XX века. Все это с его точки зрения нужно рассматривать как вечную антитезу гладкой законченности эпигонов и рабского подражания природе в реалистическом творчестве всех времен.

Мысль Мальро достаточно ясна, но в то же время и не продумана до конца. При таком критерии оценки, ставящем все вверх ногами, еще более высоко следует ценить те обломки истории культуры, в которых нет даже намека на художественную форму. Грубые камни, лишенные всякого человеческого образа, были, по словам Павсания, предметом поклонения в древнейшей Греции. Все религии мира знают такие символы «священного». Отчего же не считать их более важными для истории искусства, чем голова из Брассемпуи, уже зараженная презренным подражанием природе? И не является ли полное отсутствие художественной обработки материальных объектов величайшим искусством?

Предметы или обломки предметов материальной среды, взятые из обихода всех времен и народов, можно было бы объединить с творениями современной скульптуры, собранными на свалках больших городов или купленными в магазине стандартных цен, как это делают представители широко распространенного течения, известного под именем «поп-арт». В таком повороте мысль Мальро достигла бы полной ясности, ибо она есть просто современное отрицание искусства, опрокинутое в прошлое, комплекс Герострата, превращенный в мерило художественной ценности.

Полутеории вроде той, которую излагает в своих сочинениях Мальро, смешивают две противоположные тенденции. Большие эпохи, особенно близкие сердцу французского писателя эпохи глубокой архаики, давно уже стали для нас музеем незаконченных дел искусства, его черновых набросков, исполненных по известной системе, сильно, резкими чертами, доступными человеческому глазу в предрассветном сумраке его истории. Эти условные изображения бесспорно имеют свою *незаконченную законченность*, свое совершенство, иногда рафинированное до излишества, иногда слишком варварское, но часто более значительное, чем полная зрелость форм, освещенная лучами яркого солнца. В своем роде архаика самобытна, создания ее

автономны и не нуждаются в наших поправках и сожалениях. Недаром Гераклит сказал, что неявная гармония выше явной.

Но все же — гармония! Вот что не следует забывать. Действительный смысл этого диалектического поворота состоит вовсе не в том, что законченность сама по себе есть грех против живого творчества, а в том, что она всегда недостаточна, исторически обусловлена и всегда оставляет желать большего.

Другое дело — обратная тенденция, направленная к *законченной незаконченности*. Эта догматика первобытного косноязычия также заметна во всяком архаическом искусстве, но она выражает, скорее, его ограниченную сторону. Сюда относится, например, обязательное создание готового образца, получившего уже характер стереотипа, обычно священного. Его-то особенно ценит, превращая в грубую схему, испорченный вкус цивилизации при встрече с примитивной художественной культурой, вызывающей зависть и умиление. Схватить эту внешнюю сторону архаики, ее программу, вывеску, информацию о ней — самое легкое. На этом держатся искусственные дикости модернизма, отсюда также быстрое развращение народного ремесла отсталых племен покупательной способностью доллара или франка. Самодовлеющее несовершенство первобытности становится ее бедствием, как абсолютная централизация хаотической империи инков сделала ее легкой добычей испанских авантюристов. Вопреки «психологии искусства» Мальро, ложной законченности и эпигонства в этой сфере гораздо больше, чем в самых старательных подражаниях видимой природе вещей — от «Сельского старосты» неизвестного египетского мастера эпохи Древнего царства до гудоновского Вольтера, от братьев Ван Эйк до школы Венецианова.

Вообще говоря, склонность ценить все незаконченное и эскизное растет вместе с развитием совершенства исполнения, а в те времена, которые особенно ценит Мальро, такая страсть вовсе неизвестна. Пизано был бы очень удивлен, узнав, что из всех его трудов удостоились лаврового венка только каменные формы, приготовленные учеником и брошенные за ненадобностью, потому что мастер не сошелся в цене с монастырской братией или по другой причине.

Некоторой иллюстрацией к истории non finito может служить судьба рисунков старых мастеров. Долгое время они хранились в мастерских с чисто практической целью: ученики копировали их для овладения ремеслом. В конце средних веков впервые научились понимать самостоятельную художественную ценность этих созданий искусства, по существу, однако, вовсе не самостоятельных, ибо они обычно служили предварительными штудиями для законченных картин. Художники Возрождения, как Альбрехт Дюрер, начали подписывать и датировать свои рисунки. Возникло собирательство особого типа, дело тонкого вкуса, доступное только знатокам. Психологически дистанция к законченному изображению, которое, может быть, никогда не было создано художником, но мерцало перед его воображением, всегда играет здесь важную роль.

Это верно, что в XIX веке академическая и салонная виртуозность стиля вернула предварительный опыт художника, включая сюда и его незаконченные творения, в область ремесленной тайны, не интересной зрителю. Из справедливой оппозиции против этого взгляда Роден создал в

скульптуре вкус к сломанной, фрагментарной форме. Сознательное применение в искусстве особого эффекта, основанного на прелести *еще не найденного* или *уже утраченного*, вполне возможно, однако границы этой возможности неширoки. Печальный пример полного разложения формы и бессодержательной игры ее элементов, основанной на случайности (более доступной электронным машинам, чем человеку), слишком близок.

Как целесообразный прием создание незаконченного имеет смысл только в пределах реальной изобразительности. Это одна из граней, одна из сторон приближения художника к его модели. Рисунок Серова, Сомова, Кустодиева, Кардовского и многих других превосходных русских художников XX века включает в себя этот элемент, но не сводится к нему. Впрочем, случайный набросок или незавершенная картина мастера бывают интересны нашему чувству и в тех случаях, когда сознательный расчет на впечатление, производимое неосуществленным, его загадочной неясностью, вовсе отсутствует. Примером может служить предсмертный автопортрет И. Репина, хранящийся в его «Пенатах»,— произведение редкой духовной силы.

Но за примерами лучше всего отослать читателя к статье Игоря Ильина «Неосуществленное в искусстве», к его экскурсиям в историю художественного мышления. Сравнивая основную идею этой статьи с обывательщиной обоих типов, и старой и новой, метафизически поклоняющейся абстрактному совершенству и софистически отвергающей всякую законченность в пользу non finito, мы можем по достоинству оценить объективную диалектику автора, который заслуживает вашего внимания, справедливый читатель.

Вот несколько глубоких мыслей из его статьи: «Говоря о неосуществленном, несовершенном, отброшенном, оставленном в стороне, мы говорим не о чем-то случайном, неважном с точки зрения истории искусства, а, напротив, о самой природе искусства, раскрывающейся теперь перед нами с обратной стороны. Неосуществление сплошь и рядом оказывается полным смысла и значения. И если в процессе своего многовекового развития человечество не раз возвращалось к античности или Возрождению, к примитивам или средневековью, не возвращалось ли оно и к тому, что не нашло у них осуществления?

Все, что не было создано в прошлом, что предстваляется нам как «прошедшее несовершенное», imperfectum, оказывается материалом, подлежащим дальнейшему воплощению, становится настоящим и будущим. Сама оригинальность таланта является иногда способностью обратить внимание на то, мимо чего человечество прошло. Художнику подсказывает не только то в истории, что нашло себе осуществление, но и то, что осталось неосуществленным».

Читая эти прекрасные слова, трудно отделаться от впечатления, что автор отчасти имел в виду самого себя.

НЕЗАВЕРШЕННОЕ В НАУКЕ

Дело в том, что тема «незавершенного» в немалой степени относится и к научной мысли. История философии подтверждает это на каждом шагу. По мере того как философское мышление нового времени приближается к

своему зениту, систематическое обобщение массы фактов истории и современности на достигнутом уровне становится все труднее для одной головы, даже гениальной. Достаточно, если может быть найден метод исследования, связанный с умственным опытом данной индивидуальности, и возникают законченные образцы его применения в некоторых научных дисциплинах.

Отсюда, например, личная драма Дидро, которую он остро чувствовал. Создатель великой энциклопедии XVIII века, ум систематический в высшем смысле этого слова, Дидро остался в глазах публики писателем чрезвычайно разбросанным и неясным. Его философский гений сияет в литературных отступлениях «Салонов», в блестящих всеми красками диалектической мысли заметках, набросанных им для «Корреспонденции» Гримма, в не опубликованных при жизни художественных произведениях, как «Племянник Рамо» или «Жак-фаталист». Большая и постоянно растущая литература о Дидро показывает нам, что не так просто определить истинную связь его идей, хотя наличие этой связи ясно каждому, способному понимать.

То, что легче давалось более ограниченному автору «Системы природы», не возбуждало глубокую натуру Дидро, искавшего путь к материализму нового образца. И на пороге зрелости его богатая мысль, насыщенная контрастами жизни, все реже находит себе адекватную форму в систематически изложенных произведениях. Любопытно, что он охотнее участвует в системах, создаваемых другими лицами или под именем других. Положение «серой эминенции» снимает часть ответственности перед самим собой! Не в этом ли, по крайней мере отчасти, секрет легендарной духовной щедрости Дидро, переходящей в странность характера, например его анонимное участие в сочинениях Гольбаха и Рейналя, которым он подарил столько прекрасных страниц?

Другой пример — завершающая эпоху классической немецкой философии монументальная фигура Гегеля. Наше знакомство с его поздно созревшей системой покоится больше всего на «Энциклопедии философских наук», то есть на руководстве для слушателей, и на лекциях берлинского периода, изданных после смерти философа. Естественно, что эти лекции имеют уже несколько печатных версий. Изложить различные звенья своей системы в книгах, подобных «Науке логики», Гегель не успел, да и сама эта книга нуждалась, с его точки зрения, в новой переработке, начатой, по словам Геннинга, «с превеликим усердием». Смерть застала немецкого мыслителя на последних словах предисловия к неосуществленному им второму изданию «Логики».

Наконец, самым большим и поучительным примером является для нас жизнь Карла Маркса. Мировоззрение, созданное им, необычайно последовательно и стройно — кто может сомневаться в этом, кроме тупиц? Однако сколько неосуществленного и незавершенного осталось после его неутомимой деятельности! Философско-экономическая рукопись 1844 года, с которой начинается для Маркса заметный переход к научному коммунизму, всегда будет драгоценным свидетельством его развития, и все же это только фрагмент, незаконченный и несовершенный. В ней множество глубоких начал, которые основатель марксизма был вынужден впоследствии оставить, хотя они заслуживали дальнейшего развития.

В «Немецкой идеологии» мы изучаем теперь каждое слово, однако литературная конструкция рукописи Маркса и Энгельса все еще предмет заботы специалистов. Нельзя открыть эту книгу, чтобы не увлечься какой-нибудь новой мыслью, ранее не замеченной нами, хотя много лет спустя после того, как была написана «Немецкая идеология», Энгельс считал необходимым отметить неполноту историко-экономических сведений, лежавших в основе этого раннего изложения исторического материализма *.

Главным сочинением Маркса является «Капитал», но, как известно, самому автору удалось закончить только первый том его циклопического труда. Мы знаем из переписки, что Маркс страдал от внутреннего противоречия, терзавшего его, как коршун — Прометея. С одной стороны — настоятельная необходимость закончить и обнародовать экономический анализ современного общества, который должен был стать основой деятельности его партии, с другой стороны — сознание невозможности сделать это, пока не будет найдена форма мысли, вполне отвечающая ее содержанию и логическому развитию. При этом он должен был еще оправдываться перед другими и самим собой, доказывая, что он не стремится к тому, чтобы его считали «элегантным писателем». Это противоречие; неотвратимое для такого человека, как Маркс, но не всегда понятое даже близкими **, лишало его сна и разрушало здоровье автора «Капитала» быть может больше, чем все испытанные им материальные лишения.

В период с 1857 по 1866 год Маркс не раз перерабатывал свой труд. Об этих усилиях свидетельствуют несколько громадных экономических рукописей, из которых до сих пор опубликована только часть. Второй и третий тома «Капитала» являются выборкой, сделанной Энгельсом. Он собирался издать и четвертый том, или «Теории прибавочной стоимости», но не успел. «Теории» были опубликованы после смерти Энгельса и теперь лежат перед нами уже в двух версиях. Поистине эта борьба человеческого гения с обширностью его задач содержит в себе что-то похожее на судьбу Леонардо да Винчи!

Маркс хотел написать краткое изложение диалектического метода в его рациональном виде, то есть очерк материалистической диалектики.

---

* Маркс и Энгельс прекрасно понимали, что выработанный ими научный метод не заменяет знания фактов, растущего в коллективной памяти человечества, а, напротив, требует постоянного притока новых данных, как организм требует обмена веществ. Эта потребность носила у Маркса характер всепоглощающей страсти и часто вызывала активное непонимание со стороны других. Так, Арнольд Руге в одном письме из Парижа (май, 1844), восхищаясь необычной работоспособностью Маркса, говорит о его склонности не заканчивать начатые произведения: «Он ничего не доводит до конца, прерывает работу в любом месте и снова бросается в бесконечное море книг»[1] (Цифры отсылают к примечаниям в конце книги).

** Письма Энгельса полны жалоб на медлительность его друга, вызванную желанием добиться большего совершенства изложения. Но такова была неустранимая черта характера Маркса, которая проявлялась во всем, черта художника. По воспоминаниям Стефана Борна, Энгельс жаловался ему на Маркса как журналиста: «Над передовицей, которую другой напишет в два часа, он корпит целый день, как будто речь идет о решении глубокой философской проблемы; он поправляет и оттачивает, и опять исправляет поправленное и из-за этой основательности никогда не бывает готов к сроку» [2]. В ответ на предложение издать собрание его сочинений Маркс ответил: «Сначала нужно их еще написать»[3]. Это было за три года до смерти великого ученого. Полное собрание сочинений Маркса и Энгельса на языке оригинала, издаваемое в настоящее время, должно составить более ста томов.

Занятый своими экономическими работами и борьбой в Интернационале, он, к сожалению, не мог этого сделать. Маркс не написал заказанную ему Чарльзом Дана статью «Эстетика», хотя делал для нее выписки и конспекты. Многие стороны его цельного мировоззрения мы можем теперь узнать лишь из публицистических произведений, исторических и экономических работ, из писем и документов. Система взглядов, соответствующая этому мировоззрению, выражена в них достаточно ясно, последовательно, блестяще и в то же время мимоходом, с присущей отдельным замечаниям краткостью.

Однако в те же годы, когда жил и боролся Маркс, тысячи «ординарных и экстраординарных звонарей науки», по выражению Плеханова, начинали и оканчивали свои произведения, теперь забытые. «Но отчего же Маркс не написал книги, в которой была бы изложена, с его точки зрения, вся история человечества от древности до наших дней и были бы рассмотрены все области развития: экономического, юридического, религиозного, философского и проч.?» Так излагал Плеханов претензии ординарных и экстраординарных звонарей науки к основателю марксизма. «Ведь вот посмотрите на Дарвина, ведь у него *книга*, а у Маркса книги-то нет, и приходится *восстановлять* его взгляды».

«Восстановлять», отвечал им Плеханов, конечно, дело неприятное и трудное, особенно для тех, кто не имеет к этому никакого призвания. Но книга, об отсутствии которой лицемерно скорбят его противники, все-таки существует. Есть даже три книги, писал Плеханов, и одна другой лучше, они освещают историческую теорию Маркса.

Одна из этих книг — это история философии и общественной науки, начиная с XVIII века. Она показывает, что матрица для теории Маркса была уже готова, вернее, подготовлена всей совокупностью вопросов, поставленных предшествующим развитием мысли, но не решенных ею. Каждая страница этой книги бросает свет на истинный смысл марксизма.

Вторая книга есть «Капитал», недостаточно понятый даже в той своей части, которая была доступна читателю, а третья — это вся история европейских событий после 1848 года. Она подтвердила верность учения Маркса. «Что стало с современными ему утопистами реакции, застоя или прогресса? На какую замазку пошла пыль, в которую обратились их *«идеалы»* при первом столкновении с *действительностью*? Ведь не осталось даже следа и от пыли; а то, что говорил Маркс, осуществлялось, разумеется в главных чертах, каждый день и будет неизменно осуществляться до тех пор, пока не осуществятся наконец его идеалы» [4]. Так писал Г. В. Плеханов много лет назад, и его слова по-прежнему справедливы, несмотря на все зигзаги истории *.

Трудно ответить лучше на мещанские требования людей, измеряющих значение научного дела количеством изданных страниц и внешней законченностью изложения. Сократ не написал ни одной книги, но тень его прошла через века. Отсюда вовсе не следует, что лучший писатель тот, кто совсем ничего не пишет. Отсюда следует только, что в науке больше всего весит

---

* Они справедливы, и это доказывается, между прочим, тем авторитетом, которым пользуется в настоящее время мысль Маркса у «ординарных и экстраординарных звонарей науки» на Западе. Такой старый враг марксизма, как Сидней Хук, назвал однажды это явление «вторым пришествием Карла Маркса».

сама мысль, найденная в объективном развитии предмета, подсказанная им и открытая органом мысли, соразмерным его задаче.

Отсюда следует далее, что чем больше сделано этим органом мысли, тем необъятнее открытая им перспектива. Таким образом, в соразмерности мысли ее задачам заложено также начало несоразмерности. И это естественно, хотя ведет к большим потерям. Не от бедности мысли, но от богатства ее подлежат «восстановлению» идеи значительных мыслителей прошлого, и недаром этим кропотливым делом занята теперь большая научная литература. Незавершенное и неосуществленное ими, невысказанное и оставленное в стороне стучит в наше сердце, как пепел Клааса. «Восстановление», производимое сегодня, открывает неизвестные ранее стороны их идеала и делает более понятным сложный ход его осуществления, более сложный, чем нам казалось на основании простой формализации законченных результатов.

Что же касается книги, в которой была бы изложена «вся история человечества от древности до наших дней», то писать ее все-таки нужно. «Всю историю,— сказал Энгельс в письме к Конраду Шмидту,— надо изучать заново, надо исследовать в деталях условия существования различных общественных формаций, прежде чем пытаться вывести из них соответствующие им политические, частноправовые, эстетические, философские, религиозные и т. п. воззрения. Сделано в этом отношении до сих пор немного, потому что очень немногие люди серьезно этим занимались. В этом отношении нам нужна большая помощь, область бесконечно велика, и тот, кто хочет работать серьезно, может многое сделать и отличиться. Но вместо этого у многих немцев из молодого поколения фразы об историческом материализме (ведь можно *все* превратить в фразу) служат только для того, чтобы как можно скорее систематизировать и привести в порядок свои собственные, относительно весьма скудные исторические познания (экономическая история ведь еще в пеленках!) и затем возомнить себя великим. И тогда-то и может явиться какой-нибудь Барт и взяться за то, что в его среде, во всяком случае, сведено уже к пустой фразе»[5].

Из этого видно, что опасность преждевременной «систематизации» на скудной основе была ясна классикам нашего учения, и Энгельс, можно сказать, как в воду глядел. Он видел также дальнейшие последствия этой жажды рассудочного порядка, все более неуправляемой и опасной по мере того, как она становится стихийной силой. Когда содержание дела сведено уже к пустой абстракции, безжизненной формуле, являются мнимые новаторы типа Пауля Барта, восстающие против этого содержания, которое *в их среде*, как писал Энгельс, давно превратилось в чистую фразу и потому с легкостью может быть объявлено устаревшим. Эта нелепая, но вполне реальная закономерность обнаружилась еще при жизни Маркса и Энгельса. С тех пор она, к несчастью, повторялась неоднократно в размерах, математически точно соответствующих распространению марксизма.

Живой интерес к многообразному содержанию действительной истории, в ее конкретных, часто неожиданных поворотах, всегда торжествующих над всякой относительной законченностью, всяким готовым выводом, неутомимый дух исследования, презирающий поспешные обобщения, ничтожные концепции — вот то, что делает марксизм *в его истинном виде* неуязвимым для жалкой критики вчерашних догматиков, охваченных ныне духом

сомнения. Пусть же нам ставят на вид пробелы в системе взглядов, созданной марксизмом, открытые вопросы сегодняшнего дня и все незаконченное, неосуществленное в его предшествующей истории. Тем больше чести для тех, кто возьмет на себя продолжение дела, начатого с такой глубиной и революционной энергией. Что может быть выше этого?

ПАМЯТИ ИГОРЯ ИЛЬИНА

Трудно от предметов столь обширных перейти к обычным человеческим измерениям. Но, принимая во внимание цель этой статьи, я позволю себе нарушить пропорции и вернуться к Игорю Ильину. Бóльшая часть его работ, собранных в книге, подготовленной мною к печати, не была при жизни автора опубликована. Многие из них взяты, можно сказать, из его письменного стола и несут на себе следы незавершенности.

Следуя за автором этих работ, мы видим, что его не удовлетворяет обычный стиль так называемого искусствоведения и других наук, заведующих художественным творчеством,— стиль приблизительных социальных анализов, психологического краснобайства и вялого формализма. Есть что-то выделяющее Ильина из вечно серой посредственности — другой интерес, другой метод исследования.

Между тем его собственная мастерская тесно заполнена глыбами необработанного материала. Здесь и там сильно повернутый торс выделяется из массы камня. Везде можно заметить искру жизни, побеждающей бесформенность. Мастер умер слишком рано, чтобы довести свое дело до конца, однако и в том, что получило у него некоторое завершение, мы безошибочно угадываем большие возможности, далеко не исчерпанные. Несколько популярных работ, в которых также бьется серьезная мысль,— вот и все.

Много это или мало, но литературное наследство И. А. Ильина заслуживает издания, ибо во всем, что он написал, чувствуется личность, и притом неподдельная, лишенная всякой фальши, демагогии, приспособления к обстоятельствам. В каждой его статье есть источник тепла, согревающий нас. Это страсть, которую можно назвать бескорыстным общественным чувством, проявляющимся в любви к искусству.

Игорю Ильину не удалось осуществить себя при жизни, и он до сих пор был почти неизвестен читающей публике. Чем объяснить этот факт? Отчасти тем, что его творческая жизнь совпала с известным периодом, когда редакционные требования к научному труду носили слишком жесткий, догматический характер. По существу в словах покойного Ильина не было ничего, что могло бы противоречить мировоззрению научного коммунизма, принятому им в духе искреннего убеждения. Но в словах его не было и крикливой ортодоксии тех лет, не было ничего, кроме добросовестного энтузиазма. Мнимые ортодоксы часто плывут теперь по течению в другую сторону. На фоне их смешного модничанья истинное, здоровое содержание мысли Ильина выступает более ясно.

Тирания демагогов былых времен, отразившаяся на судьбе его честного труда, не имела ничего общего с подлинным коммунизмом. Она принесла много зла, заглушив более ценные и живые силы, поднявшиеся на

почве нового мировоззрения во всех областях культуры. Это, конечно, облегчает теперь дело религии, идеализма, эклектики, академического безразличия и других пустоцветов духовного царства. Дешевое разочарование в идеях Маркса и Ленина или приспособление их к чуждым целям хуже всего у тех служителей культа собственной личности, которые в прежние времена свысока посматривали на таких оригиналов, как покойный Ильин. Но оставим этот сюжет.

Игорь Ильин принадлежал к другой породе людей. Скромная публикация его трудов даже в их незавершенном виде может служить наглядным свидетельством того, что такая порода есть. Примеры заразительны, и скрытая теплота его книги будет иметь свое нравственное влияние на молодые души, способные чувствовать преданность идее. Искренние поиски Ильина покажут им, что незавершенность его дела едва ли может быть понята как простой результат внешних препятствий. Здесь действовали также причины внутренние, проистекающие из широты поставленных задач, из ощущения громадности тех горизонтов, которые открылись перед человеческой мыслью на одном из самых высоких перевалов истории.

Энгельс был прав: всю историю нужно изучать заново. Любые системы, как догматические, так и антидогматические, ничего не сто́ят перед лицом конкретного содержания реальных фактов, требующих добросовестного анализа с точки зрения их собственной объективной логики. Легкое удовлетворение от всеобщей применимости одной и той же формулы (или от разрушения ее) может привлечь только мародеров науки. Энтузиазм, вспыхивающий у Игоря Ильина на каждом шагу по поводу замеченных им новых связей между историческими явлениями, энтузиазм настолько пламенный, что редакции пришлось немного убавить восклицательных знаков, покажется им смешным. Найдутся, однако, читатели, способные понять верное чувство, зажигающее души людей, увлекая их в истинном направлении и в то же время воздвигая перед ними ряд внутренних и внешних препятствий.

Марксизм впервые открыл возможность глубокого в своей конкретности и враждебного всякой преждевременной систематизации понимания истории культуры. Философские поэмы, созданные великими мыслителями прошлого, более невозможны, как бы ни были они привлекательны, а исследование фактов, лишенное всякого полета мысли, ничтожно. Цель, поставленная классиками марксизма, ведет нас вперед, но чем выше цель, тем больше усилий нужно для ее достижения и тем опаснее всякая остановка в пути, всякая односторонность, иллюзия доступной схемы, возвращающая нас к отвлеченным конструкциям, которые после Гегеля и его школы строить так легко, что современные изобретатели колеса даже не знают, насколько они не новы. Отсюда также легкое торжество посредственности над незаконченным делом более серьезного исследования.

К чести автора, которому посвящены эти строки, можно сказать, что он обладал природным чувством конкретного содержания. Мысль его движется в реальном материале, и это местами из большого достоинства превращается даже в недостаток. Игорь Ильин хорошо знал историю философии, он был настоящим знатоком живописи, литературы и музыки. Именно власть материала, которым он жадно стремился овладеть, делала его труд более

мучительным, чем любая рассудочная классификация известных фактов, не говоря о высасывании из пальца пустых концепций.

Я не хочу, разумеется, создать впечатление, что автор, о котором я пишу, вступил в единоборство с массой реальных фактов, не вооруженный какой-нибудь ясной идеей. Такой вывод был бы неверен и несправедлив. Присутствие определенного взгляда в его статьях совершенно очевидно. В чем же он состоит? Чтобы ответить на этот вопрос, нужно составить краткий путеводитель по идеям 30-х годов.

Не без колебаний берусь я за эти раскопки, чреватые многими трудностями и полемикой с другими взглядами или отсутствием оных, как всякая литературная археология в наши дни. Мне придется выделить несколько главных пунктов, касаясь их в самых общих чертах и опираясь, по возможности, на те примеры, которые можно найти в трудах самого И. А. Ильина. Наконец, это будут воспоминания о мыслях, а не о волнующих тайнах мадридского двора, и вполне вероятно, что такая экскурсия в прошлое покажется кому-нибудь скучной. Если читатель все же согласен последовать за мной в эту забытую страну, я прошу его вооружиться терпением.

ПЕРВАЯ АКСИОМА

Трудно отделить друг от друга, расположив в определенном порядке, простые аксиомы, питающие своей энергией систему конкретных понятий. Общие мысли часто перекрещиваются и сливаются снова в одно целое, из которого мы пытаемся их выделить. Но попробуем, попытка — не пытка.

Начнем с того, что общественное сознание всегда опирается на реальные образы, созданные самой историей. Непроизвольные отражения действительных фактов в нашей голове имеют собственную логику, столь же естественную, как логическая связь фактов, которую они отражают. В качестве зеркала исторического бытия, его внутренней организации они могут служить переводом на язык человеческой головы реального *языка вещей*. Вот почему эти объективные представления нельзя свести к более или менее удачным изобретениям отдельных лиц или продуктам воображения общественных групп, пребывающих как бы в состоянии «коллективного сна», согласно моделям, принятым буржуазной социологией и задетой ее влиянием вульгарной марксистской литературой.

В своей неопубликованной работе «Театр у древних греков» (1946) И. А. Ильин справедливо писал, что ключ к исследованию искусства древних можно найти лишь «рассматривая язык греков и римлян, категории их собственного сознания как отношения действительности». Таков, собственно, метод марксизма в истории культуры, по крайней мере так понимали его создатели этого учения. Можно по-разному оценивать то, что удалось сделать Игорю Ильину на избранном им пути, но во всяком случае ясно, что, изучая архитектуру и драматический стиль античного театра, как и любые другие явления художественной жизни былых времен, он стремился найти в них следы *отношений действительности*.

Впрочем, не следует ли задуматься над смыслом этой научной процедуры и более точно определить ее цель? Поймем ли мы в результате на-

шего общественного анализа более глубокие тайны изучаемого нами явления художественной жизни или узнаем только, что оно приходится близким родственником социальной психологии определенной общественной среды, как думал в прошлом веке Ипполит Тэн? И многое ли прибавится к нашему пониманию искусства, если мы установим, что это произведение содержит в себе «ментальные структуры», имеющие «сигнификантное» значение, соответствующее, если их расшифровать, интересам определенного класса или социального слоя согласно научной программе какого-нибудь современного социолога-структуралиста, например Люсьена Гольдмана? [6] Не кажется ли вам, что при такой постановке вопроса следы отношений действительности в художественном произведении вовсе не интересны или интересны (если они верно расшифрованы) больше с документальной точки зрения, чем с художественной?

К несчастью — нужно это признать — социологические объяснения фактов истории культуры касаются больше их внешней стороны и мало способствуют пониманию природы дела, будь это музыка, архитектура, поэзия или даже римское право. Не потому, что история культуры свободна от материальных условий развития общества, а потому, что эта зависимость не исчерпывается отношением причинным, символическим, функциональным. Она предполагает также отношение мысли к ее *реальному содержанию*. Вот почему то обстоятельство, что «классовые анализы», которые полвека назад имели у нас эпидемическое распространение, теперь почти забыты, следует рассматривать как признак более высокой идейной зрелости, хотя, разумеется, все на свете имеет свою оборотную сторону, и реальное содержание любого произведения человеческого творчества нельзя понять без отношения его к борьбе классов. Что касается западной литературы, то социологические объяснения, более или менее последовательно исключающие критерий объективной истины, по-прежнему считаются в ней последним словом научной мысли, близкой к марксизму. Достаточно вспомнить столь популярную до сих пор «социологию знания».

Люсьен Гольдман, считавший себя марксистом в особом, незаурядном смысле слова, отводит критику социологических объяснений, ссылаясь в качестве примера на «Мысли» Паскаля и трагедии Расина. Чтобы понять то и другое, пишет Гольдман, необходимо осветить «трагическое ви́дение, образующее сигнификантную структуру, управляющую в целом каждым из этих произведений». Но чтобы понять структуру крайнего янсенизма, выраженного в «Мыслях» Паскаля и трагедиях Расина, необходимо объяснить их генезис, то есть генезис крайнего янсенизма. Объяснить же генезис янсенизма — это значит понять историю «дворянства мантии» в XVII столетии, а понять классовые отношения этого времени — значит объяснить эволюцию «дворянства мантии», и так далее. Что же, собственно, далее? Производительные силы, производственные отношения, географическая среда, планетная система... Сколько бы ни было звеньев, образующих этот необходимый ряд, наше объяснение все равно останется внешним. Согласно терминологии Гольдмана, оно состоит в том, что «изучаемый объект» рассматривается в условиях «непосредственно окружающих структур». Мы можем расширить круг этих «структур» сколь угодно далеко, не касаясь смысла человеческих отношений в пьесах Расина и глубокого содержания

«Мыслей» Паскаля. То и другое останется для нас определенной системой исторических иероглифов, знаков окружающей среды, не более.

Разумеется, критика подобной социологии со стороны популярной на Западе дильтеевской теории «понимания», «интерпретации» художественного произведения не многим лучше. В конце концов, это «понимание» страдает той же слабостью, что и «объяснение»: болезненной страстью к психоанализу, расшифровке потаенных символических значений, скрывающихся, согласно принятому взгляду, в недрах любого духовного явления. Мода на «интерпретацию» переходит в мифотворчество, чтение в сердцах, создание «интересных концепций» по поводу данного произведения искусства или философского текста — занятие в общем пустое, хотя из оппозиции к социологической схеме оно представляется более увлекательным. Искусство требует понимания, об этом спорить нечего, но и само понимание должно быть верно понято. Источником внутреннего смысла любого духовного творчества всегда останется историческая действительность. Не следует только рассматривать ее присутствие в искусстве, нравственной жизни или философии как слепое выражение «окружающих структур».

В наши дни заметно растет тенденция оправдывать существование многих марксизмов, и это, конечно, плохо, ибо марксизм, как разум, един. Но раз уж возникла охота делиться, нужно, чтобы линия водораздела была указана верно. Мысль о том, что общественное сознание зависит от общественного бытия получила громадное распространение. К несчастью, эту верную мысль часто смешивают с другим взглядом на природу человеческого сознания, более уместным в исторической патологии школы Фрейда, теории социально обусловленных символических форм Кассирера и в необозримом множестве других подобных теорий. Общей чертой этого потока идей, сливающихся с так называемым неомарксизмом, является отрицание теории отражения. Если она не списана в архив устарелых понятий и принимается, то с такими оговорками, которые исключают раскрытие в нас реального исторического содержания и превращают мысль общественного человека в психологический факт, стихийный и контингентный. Сознательный элемент подавлен причинной, функциональной или символической зависимостью сознания от бытия.

Вот почему так важно понять отличие теории исторического материализма от этой причудливой тени, которую она отбрасывает на современную буржуазную идеологию. В тумане научных фраз два противоположных направления легко смешать. Однако материалистическая философия Маркса и Ленина не может быть сведена к автоматической детерминации сознания, превращенной в новый способ лишить его скромного «естественного света», lumen naturale. Современное буржуазное мышление, включая сюда и социологическую литературу, и наиболее общие философские теории, с гордостью приписывает себе эту метаморфозу века — превращение сознательного начала в слепую, темную силу, действующую только в пределах своей замкнутой сферы как экзистенция, воля к жизни, знак, шифр, символическая форма, информация, коммуникация и тому подобное в этом роде. Напротив, у Маркса сознание есть *сознанное бытие* (Bewußtsein — das bewußte Sein), явление его исторического смысла, окно в бескрайний мир действительности.

Когда И. А. Ильин говорит об «отношениях действительности» в самобытных чертах сознания древних, он имеет в виду, разумеется, не социальное объяснение в духе Тэна или в духе современных «социологов-структуралистов», а присущий марксизму анализ сознания как слепка противостоящей ему реальности. Здесь отношение не символа или знака к скрытому за его спиной социальному фону, а то другое отношение, которое со времен Бэкона и Шекспира вернее всего выражается *метафорой зеркала.*

Конечно, наше зеркало может быть криво, но это возражение детское. Бывает, что виновато зеркало, однако о таком зеркале в большинстве случаев не стоит и говорить, а если стоит, то лишь для того, чтобы установить его ничтожество. И все же, с другой стороны, нельзя на зеркало пенять, если сама реальность диктует ему определенную кривизну отображения. К этому вопросу относится одно из самых глубоких мест классической литературы марксизма: «Если во всей идеологии люди и их отношения оказываются поставленными на голову, словно в камере-обскуре, то и это явление точно так же проистекает из исторического процесса их жизни,— подобно тому как обратное изображение предметов на сетчатке глаза проистекает из непосредственно физического процесса их жизни» [7].

В подобных случаях несоответствие копии оригиналу может быть даже ее сильной стороной, передающей верные черты реальности, а именно — ее несоответствие самой себе. Так, противоречия русской крестьянской революции отразились в кривом зеркале Льва Толстого верно, и потому даже слабости Толстого, как это гениально заметил Ленин, не безусловно противоречат его художественному величию.

Отсюда, разумеется, вовсе не следует, что любое искажение реальных форм в нашей фантазии оправдано, если в нем отразились ложные формы отношений действительности. Так оправдывал модернизм Теодор В. Адорно и многие до него, ссылаясь на условия жизни позднего капитализма, которые, по их мнению, нельзя выразить иначе, как в столь же уродливой и ложной форме. Но это странная мысль. В сумерках плохо видно, и если мое сознание отражает этот факт, здесь ничего не поделаешь, в некоторых отношениях это даже хорошо. Но если для полного подтверждения того, что в сумерках плохо видно, я выколю себе глаза, вы едва ли признаете этот шаг достойным разумной головы.

Многое нужно было бы сказать, чтобы объяснить во всех подробностях связь теории зеркала с марксистской теорией борьбы классов в истории, но достаточно здесь и того, что различные классовые позиции и различные идеологии не находятся вне истинного или ложного отражения действительности, за пределами добра и зла, прямого или обратного изображения предметов в нашем уме, которое в последнем счете зависит от процессов их собственной жизни. Как решаются эти вопросы — об этом можно спорить, но каких-нибудь результатов в подобном споре можно достигнуть, только опираясь на аксиому теории отражения, разумеется, в том глубоком диалектическом смысле, который она имеет в лучшей марксистской литературе. Самым большим признаком таланта научного исследователя является то, что он способен примкнуть к талантливому направлению. Работы Игоря Ильина, часто незаконченные, не доведенные до полной внутренней ясности, все же талантливы, и прежде всего своим направлением.

Главная мысль его рукописи «Театр у древних греков» состоит в том, что древнее искусство черпало свою внутреннюю закономерность из объективной логики общественного развития. Формы искусства следуют друг за другом в истории с необходимостью естественного процесса. И в этом процессе раскрывается перед нами не формальное развитие приемов мастерства или категорий стиля, лишенное более общего смысла, а всемирно-историческая драма общества. В основе ее лежит противоречие общественных и частных начал, присущее классовой цивилизации. Театр древних с его выделением героя из общего народного лона, с его трагической виной, заключенной в дерзости отдельного лица, с его судьбой, то есть обратным действием встревоженных этой дерзостью вещественных сил, отражает реальную ситуацию человеческой воли на пороге истории. Отсюда и комический, или, в сущности, трагикомический, эпилог этого испытания сил, каким он является перед нами в театре Аристофана. Противоречие общего и частного образует определенные узлы, ступени развития с меняющимся, растущим через свое собственное отрицание и новое возвращение к прошлому историческим содержанием. В борьбе классов и партий это содержание приобретает определенный рельеф, оно переходит в умы и чувства людей, становится сознательно принятой основой их собственной деятельности.

Опираясь на филологический, археологический и этнографический материал, И. А. Ильин доказывает, что греческий театр (круглая в плане площадка) растет из циклических хороводов, которые восходят еще ко временам материнского права, почитания древнейших богинь Дамии и Авксесии, Деметры и Коры. «Возникнув в качестве простейшего выражения сознания, формы празднества становятся фактором эстетическим, художественным в широком смысле слова. Истоки трагедии и комедии теряются в хороводах». Эти хороводы в честь богинь времен родового быта, заменивших собою стог, сноп, медведя, козла или быка, вокруг которых плясали девушки и юноши, имели очистительное значение. Другой формой, предшествующей театральной архитектуре, могли быть также, видимо, предназначенные для народных зрелищ, прямоугольные в плане площадки с пересекающей их «священной тропой», открытые при раскопках Феста, Кносса и Лато, то есть принадлежащие крито-микенской культуре.

Однако линия, идущая от этих примитивно-религиозных празднеств очищения, не ведет непосредственно к расцвету греческого театра, а теряется в исторических тупиках, в таких величественных, но почти немых для нас общественных учреждениях, как элевсинские мистерии. Новый диалектический цикл должен был иметь другую движущую пружину, и ею становится разложение родового быта, первый акт классовой цивилизации. В этой суровой купели получила свое крещение человеческая натура, вышедшая из нее более глубокой и готовой к другим, неведомым испытаниям. «Лишь с разложением рода,— пишет Ильин,— с разделением общества на «лучших» и «худших», на знать и противостоящий ей народ, с появлением классов и государства становится возможным театр у греков. Развитие общественных отношений приводит в конце концов к отказу от почитания великих в прошлом заступниц материнского права — эриний, которым трагедия Эсхила противопоставляет Аполлона и Афину, заступников нового античного общества».

Следующий шаг истории театра связан с дионисической религией, захватившей широкие массы греческого общества в VI в. до н. э. Это была народная реформация, но в совершенно другом стиле, чем реформация нового времени. Уравнительное движение против родовой знати привело на первых порах к возникновению единовластия тиранов — противоречивому и двойственному явлению, которое укрепило государственную власть за счет пережитков родового быта и подавило аристократию. «Везде при дворах тиранов собираются поэты, художники, скульпторы, стоящие на страже новых, складывающихся в те времена порядков». К этой эпохе относится подъем нового литературного жанра: дифирамба в честь Диониса, что, по словам Аристотеля, предшествовало возникновению трагедии. Создателем дифирамба считался легендарный певец Арион, который впервые ввел его в Коринфе, при дворе тирана Периандра. Ариону приписывается и введение хора ряженых сатирами. То были спутники бога Диониса, откуда и так называемая драма сатиров.

На этом историческом фоне растет величайшее создание греческой древности — трагедия. В литературном отношении она была развитием и отрицанием первоначальной мифопоэзии гомеровского типа. Расцвет драматического жанра связан с великим именем Эсхила. «Борьба старого и нового укладов жизни в трагедии раскрывает противоречия общественного развития, освобождая Эсхила от прямой апологии исторического процесса. Он сознает оборотную сторону этого процесса — его жестокость, он видит разложение рода, крушение и гибель многого из того, что ему свято. Поэтому и говорит у него Гефест, обращаясь к Власти:

Зевса беспощадна грудь,
Всегда жестоки властелины новые.

Поэтому и вызывает у него сочувствие трогательный образ Антигоны, которая вступает в конфликт с государством, хотя закон государства, по мнению Эсхила, непреложен. Трагедия греков показывает внутреннее противоречие вины и невинности членов рода на пороге формирования классового общества».

Хотя слова об «отношениях действительности», отраженных в художественном мышлении греков, не являются у Ильина общей фразой, а вытекают из реального взгляда на экономическое и гражданское развитие древнего общества, совершенно очевидно, что общественно-историческое понимание искусства имеет для него не чисто фактический, а более глубокий и всеобщий смысл. Так, например, проблема катарсиса, трагического очищения, по поводу чего было выдвинуто столько разнообразных теорий до медицинских включительно, рассматривается у Ильина в связи с процессом возникновения гражданского равенства, изономии, искупающей вину кровнородственной вражды, неотвратимых ошибок прошлого. Как трудно выбраться из девственной чащи обычая на торную дорогу истории, показывает пример целых континентов, страдающих от трайбализма (tribalism) сегодня. В более широком смысле трагическое искупление всякой племенной, расовой, местной, шовинистической и прочей узости, сплочение людей на более широкой основе — эта элементарная идея общества, впервые с такой потрясающей силой выраженная греческой драмой в эпоху возникно-

вения демократии, всегда будет волновать людей, очищая их «состраданием и страхом», по известному выражению Аристотеля.

Кровавая история немногих родов, образующая содержание греческой трагедии на пороге демократической культуры древнего полиса, является как бы экраном, отражающим нравственные проблемы личности, освобожденной от первобытной скованности и стоящей в глубоком раздумье перед непонятной общественной силой, растущей из произвольных действий людей. Но жажда очищения от грязи и крови, сопровождающих каждый шаг классовой цивилизации, была у греков не чисто внутренним психологическим состоянием отдельного лица, а общественной потребностью, организованной особым институтом, который с этого времени получил название *театра*.

Прекрасно пишет Ильин в статье «О трагическом очищении у древних»: «Руссо, Робеспьер, Сен-Жюст говорили о том, что зрелище свободного народа величественно. Греки путем сострадания трагическому герою и страха перед его судьбой приходили в театре к очищению самих себя от вины рода, к которой они считались сопричастными. Обретение свободы народом, собравшимся на трагедийное зрелище, объясняет великую тягу к театру у греков, которая незнакома театру нового времени. Таков самый феерикон как средство очищения государством граждан и соотечественников. Стремление к очищению большого количества людей объясняет грандиозность масштабов театра, который вмещал в Афинах около семнадцати тысяч зрителей, а в Мегалополисе около сорока четырех тысяч. В нем находит свое объяснение праздничный характер театрального действия, отсутствие каждодневности представлений».

И далее: «Политическое содержание трагедии у греков отнюдь не сводится, таким образом, к частным политическим намекам, щедрой рукой рассеянным в трагедиях Эсхила, Софокла, Еврипида. Оно оказывается не внешней для мифа тенденцией, разрушающей художественную ткань народного предания, а, напротив, закономерным результатом, вытекающим из самой мифологемы. Это содержание у греков раскрывается в акте всенародного очищения на почве мифа. Гармония и свобода всесторонне развитой личности представляет собой конечную цель театра».

Отсюда сравнение античной сцены с позднейшим развитием этого искусства у европейских народов. «Общественный характер греческого театра, утверждавшего свободу собравшихся граждан, противостоит последующему театру как месту каждодневного развлечения, бегства от скуки и прозы обыденной жизни — предмету критики Дидро, Лессинга, Рихарда Вагнера, которые противопоставляли своей современности величайшее создание эллинов, трагедию».

Итак, дело не в том, чтобы искать у древних авторов политические намеки или «ментальные структуры», символически выражающие сознательные или бессознательные устремления определенных общественных сил. С исторической точки зрения это заслуживает внимания, но не в этом главное содержание дела. Оно состоит в том, что греческая трагедия была громадным общественным уроком, самосознанием важной ступени общественного развития и необходимой основой для всех последующих нравственно-эстетических движений человеческой мысли. В произведениях Эсхила,

Софокла, Еврипида с необычайной свежестью отразились противоречия личного и общественного, дерзости героя и его ответа темной судьбе, сопоставление возможных позиций на авансцене истории и относительная, только относительная правота каждой из них перед лицом всеобщей народной мудрости, воплощенной в хоре. С этой точки зрения зависимость сознания от бытия — не тайная директива классовых интересов, а раскрытая книга исторической жизни, в которой сами классовые интересы являются правой или неправой стороной общественного целого на омытых слезами и кровью ступенях его развития.

Комедия, как и трагедия, восходит к хороводным празднествам мифологического времени. Остатки мифа и связанного с ним религиозного обряда сохранились у Аристофана, хотя особенностями комического спектакля были с самого начала свобода импровизации, богатство выдумки, отсутствие канонической связи с избранными фигурами греческой мифологии, за исключением тех из них, которые допускают насмешливый тон представления (как Геракл в драме сатиров). «Хороводность комедии,— пишет Ильин,— яркая, солнечная красочность и праздничность, карнавальное ряжение хоревтов облаками, конями, безудержная чувственность, не знающая стыда, обжорство персонажей, буффонный и шутовской характер агонов Богатства и Бедности, Правды и Кривды, комические маски актеров, полные уродства и смеха, накладные животы и зады шутов, огромные приставные фаллы — все это воспроизводит в театрализованной форме ритуальную жертву и жратву (недаром в орхестре располагался прежде алтарь — стол для богов), оргиастическое исступление праздников сбора урожая и винограда с агонами Зимы и Лета, Старости и Юности».

При всей общности происхождения двух драматических жанров, трагедии и комедии, классовые корни комического театра были другие, и наш автор находит указание на эту сторону дела у Аристотеля. Согласно дорической традиции, слово «комедия» происходит от «ком» — деревня, в которую скрывались комедианты, когда, по словам Аристотеля, «их позорно выгоняли из города» *. Особенностью этих представлений были нападки личного характера. Деревенские частушки, язвительные и дерзкие, нашли себе выражение в особом ямбическом метре. «Деревня, подавленная и закабаленная родовой знатью,— пишет Ильин,— становится колыбелью комедии, которая нападает на зло и несправедливость существующего порядка, и оказывается в то же время последним прибежищем комедиантов. Победа демократии возвращает участников комедии в город, и сам архонт дает ей хор. Аристотель ссылается на сведения о том, что комедия возникла в Мегаре в эпоху демократии».

Таким образом, согласно правдоподобной гипотезе Игоря Ильина, комический жанр, достигший совершенства в творчестве Кратина, Кратета, Евполида и Аристофана, был с самого начала крестьянской «энантиодромией», сатурналией, издевательским переворачиванием всего возвышенно-

* Ильин пользуется переводом Н. И. Новосадского. У Аппельрота это место более сглажено. Но в большинстве переводов с греческого на современные языки конфликт комедиантов с городом выступает достаточно ясно. Особенно близки к тексту Новосадского старый французский перевод Бартелеми де Сент-Илера и немецкий Теодора Гомперца.

го *. А так как лицевая сторона греческой культуры связана именно с городом, то комическая нота в ней была по традиции голосом деревни. Здесь, в деревне, остался, так сказать, арьергард нарождавшейся классовой цивилизации после того, как верхушка родов образовала полис — город-государство — посредством так называемого синойкизма. При всех колебаниях судьбы расцвет греческого общества опирался на свободную мелкую земельную собственность, которая с распадом города и деревни осталась последним резервом народной общности. И хотя комедианты Аристофана уже не бежали в деревню после своих язвительных насмешек, они продолжали традиционные издевательства над городскими порядками, с той разницей, что теперь предметом их сатиры была не родовая знать, а выродившаяся и паразитическая демократия. «Аристофан нападает на Клеона, Клеофонта, Гипербола и других деятелей афинской демократии, которых он противопоставляет периоду, предшествующему эпохе Перикла. Критика распада общины свободных мелких производителей, апология доперикловских Афин, безразличие к самому Периклу — такова историческая концепция Аристофана, имеющая свои параллели в политических трактатах Платона и других аристократов-консерваторов».

Характерно, однако, что эта консервативная точка зрения могла породить такое великое явление, как комедии Аристофана! Сохраняя остатки культового обряда, «карнавального ряжения», пишет Ильин, комедия Аристофана была сознательным осуждением всего исторического пути, пройденного греческой культурой. Она рисовала картины паразитизма городской демократии, забвение обычая, радикальной испорченности во всем: в суде, управлении, воспитании детей... «Перед афинянами прошли агоны старого поколения марафонских бойцов и жалких выкормышей немощной современности, агоны Правды и Кривды, Богатства и Бедности, яркие, размашистые, карикатурные, гротескно-чудовищные образы ублюдков радикальной демократии и самого Демоса, хилого, дряхлого, выжившего из ума старика, подкупаемого и одурачиваемого своими слугами и рабами — Клеоном, Никием, Агоракритом, Демосфеном и другими, в обрисовке которых поэт не щадит красок, считая самой яркой среди них черную. Какие глупые старики, проводящие жизнь в крючкотворстве, сутяжничестве и обмане!»

К этому можно прибавить, что у народов Запада история комического жанра сложилась иначе. Паразитические черты в жизни города по отношению к деревне, plattes Land, были и здесь, но в целом западноевропейский город имел более широкое экономическое и национальное будущее, поэтому язвительный образ Демоса и фигуры спасителей города,— мудрых крестьян Дикеополя и Тригея — были бы здесь невозможны. На всех ступенях лестницы, возвышавшейся за спиной мужика, мы видим на Западе сатирическую литературу высших классов, обращенную против его неотесанной комической фигуры. Типичный пример «dörperliche Poesie» Найдтхарта и его последователей.

Но характерно, что шлюзы высокой литературы не пропустили этот мотив, и там, где образ крестьянина является во весь рост, он выступает

* Тема карнавального «переворачивания» развита у нас еще в 20-х годах С. Лурье и А. Пиотровским.

перед нами как мученик или герой плутовского романа, вызывающий симпатию. В живописи весы справедливости колеблются от поэтического изображения крестьянской жизни у братьев Ленен до кретинов Адриана ван Остаде. Впрочем, и в этом последнем случае нужно иметь в виду пародийный, «грубианский» смысл подобных сцен, которые нравились по контрасту с умеренным и аккуратным бытом городской буржуазии.

Таким образом, предмет изображения не безразличен для самого изображения. Мало того, одно переходит в другое. Сила и слабость, характер и достоинство образов человеческой фантазии заключаются в жизни самого объекта, в его отношениях к целому, меняющихся как цвет морской волны. Для теории, которой руководствовался в своих взглядах Игорь Ильин, такие предикаты, как истинный, прекрасный, художественный, трагический, живописный, фантастический,— не субъективные условности или формальные категории, а имманентные черты действительности, своеобразные типы исторического бытия. Умейте только рассматривать предмет изображения в системе целого, создающей тот или другой временный итог противоречивых тенденций нашей мысли, говорит воображаемый автор стихийной фабулы мира. Возможность определенной субъективной оценки дается содержанием дела, и нельзя даже в малой степени сдвинуть фокус этой объективной картины без того, чтобы изображение не сделалось мутным, посредственным, лишенным убеждающей силы.

Насмешки над демосом у Аристофана приобрели неумирающий, математически достоверный характер, и это естественно: в них оживает на сцене первый исторический опыт неполной, ограниченной в своей основе классовой демократии с ее паразитической, мелкой душой, так быстро и неожиданно открывшейся после великого подъема свободного народа в борьбе с всесильной монархией персов. Греческая комедия, по словам Ильина, это «трагедия второго поколения», нравственный урок и кара за историческую спесь афинской демократии, ее ненасытную жажду господства и сытого существования. Напротив, сатира на тупого мужика в «деревенской поэзии» Нитхарта существенна больше для характеристики самой придворной культуры и может быть понята в своем положительном значении только как пародия на слишком сладкую пищу рыцарской лирики, миннезанга.

Здесь есть что-то похожее на весы, где история определяет силу тяжести, действующую на ее различные, часто противоположные социальные элементы. Одна чаша поднимается, другая опускается, поэзия же, как язычок весов, верно указывает моральный итог этого колебания. История античного театра, пластики, философии — все это рассматривается у Ильина как многообразные отражения единого процесса распада древней родовой общины и выделения личности, которая достигает высшей свободы ценою трагического отношения к целому. Истоки трагедии — в древней «хорее», и первый актер был только «ответчиком хору». Введение второго актера, «девтерагониста», и отступление хора, которому остается мудрое размышление над постоянно растущей сферой общественных противоречий — следующий шаг греческой трагедии. Театр Эсхила отражает временное, но возможное решение этих противоречий в демократической гражданской общине древних под идеальным покровительством олимпийской религии. Дух примирения в трагедиях Софокла и дальнейшее развитие личного начала в литературном

театре Еврипида богаты сложными оттенками, выражающими диалектическое, полное удивительных переходов из одной противоположности в другую развитие греческого мира — единственного в своем роде театра всемирной истории. Все это рассматривается у Ильина как далекий от эмпирической случайности, закономерный в своей основе процесс общественного самосознания, хотя в такой постановке вопроса нет ничего похожего на «историю искусства без художников». Напротив, величественные фигуры Эсхила, Софокла, Еврипида, Аристофана выступают во всей их яркой индивидуальности, взаимном отрицании и сложном двойственном освещении, соответствующем реальной обстановке времени.

ОБЪЕКТИВНОЕ ИСТОРИЧЕСКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Если обратиться к обычным понятиям формы и содержания, то метод Ильина состоит не в установлении замысла поэта и скрытой пружины его сознательных целей в виде, например, интересов определенной общественной группы и ее «ментальной структуры». Как бы ни были различны такие объяснения, все они сводятся к анализу социально обусловленной воли субъекта — «воли к власти», «художественной воли», особого субъективного «ви́дения». Игорь Ильин иначе понимает этот вопрос. Содержание поэзии, пластики и любого другого явления духовной жизни вплоть до философии — не замысел, не субъективное целеполагание вообще, а объективная реальность. Это — *историческое содержание,* общая фабула действительности на известной ступени ее развития, словом, то, что Гегель называет «идеей», разумеется, в переводе на язык материализма.

Доказано, что самые отвлеченные понятия имели сначала реальный, практический смысл. «Так, истоки слова *закон* теряются в глубине веков, обозначая первоначально пастбище, затем место стоянки, место жительства, раздел, потом привычку, обычай, наконец, закон в собственном смысле слова. Отсюда видно, что «закон», как и другие отвлеченные понятия, связан в своих истоках с материальным содержанием. В основе таких понятий лежит первоначальное общинное владение, и лишь впоследствии они получают более абстрактное моральное и политическое значение, которого не имели раньше. *Добро* становится добром, *закон* — законом».

Таково реальное происхождение идей, образующих умственный словарь человечества. Вся совокупность понятий, которыми в настоящее время свободно оперирует наш ум, сложилась в глубокой древности из еще не определенных и многозначных представлений, тесно связанных с материальной практикой людей и лишь постепенно приобретающих более общее, как бы бесплотное значение. Вместе с развитием общественного мышления эти грубые прообразы будущих понятий наполняются теоретическим смыслом. Они становятся эквивалентами любых, обманчиво безразличных к теоретической форме реальностей. История переходит в теорию.

Так, понятие «театр» нельзя переносить в прошлое, особенно в греческую древность, как формально определенный масштаб, измеряющий художественное сознание этой эпохи. У греков театр был более примитивен, чем в наши дни. Он не знал ни доведенной до полного правдоподобия сцени-

ческой иллюзии, ни отталкивания от нее, вызванного пресыщением. Он был неотделим от жизни, от мифологии и других форм общественного сознания — политики, философии, пространственных искусств. Он был театром в широком смысле слова, и дальнейшее, как бы уточняющее развитие его специфики лишило сцену многих плодотворных возможностей, тесно связанных с примитивной народностью.

Реформа Феспида (534 г. до н. э.) ввела первые элементы действия в мир хороводной песни и пляски, предшествовавший театру. «При новом понимании действия театр уже не может располагать народ вокруг орхестры,— пишет Ильин,— как это бывало прежде. Теперь публика располагается с трех сторон перед орхестрой. Благодаря этому появляется определенная точка зрения на действие. Места для народа — деревянные, расположенные с трех сторон вокруг орхестры, образуя ломаную линию, впервые дали театру ориентацию и конечность».

Однако греки понимали под именем театра не места для народа, а самый народ, располагавшийся теперь не на ровном лугу вокруг орхестры, но по склону горы, «тот самый народ,— прибавляет автор,— который рыдал, присутствуя на представлении трагедии «Падение Милета». Театр — не только место народных собраний, он сам народ, собранный для важного дела. В общении действующего лица, хора и публики происходит разбор трагического события. «Народ как бы противостоит исполнителям, обращающимся к нему. В таком понимании театра сказалась наивность и ограниченность мышления древних, однако в нем же выразилась также их человечность, исчезающая при более современном понимании термина *театр*». И автор высказывает верную мысль: театр древних был органом народного самосознания. Не в смысле умозрительной внутренней рефлексии, требующей выражения в литературных знаках,— нет, это был объективный процесс, начиная с естественного отбора обкатанных преданием немногих трагических сюжетов и кончая развитием театральной архитектуры.

«Располагавшийся на ровном месте вокруг орхестры народ,— пишет Ильин,— не был сам для себя объектом созерцания. Теперь же, с появлением повышающихся деревянных подмостков, положение изменилось: народ — впервые в развитии театра у древних греков — становится сам для себя объектом созерцания, как составная часть действия. Включенность в театральное действие самосозерцания народа у древних принципиально отлично от положения публики в современном театре, где она в течение всего представления вынуждена находиться в полной темноте и смотреть лишь на сцену, которая противостоит ей как совершенно изолированный от нее замкнутый мир. Это своеобразие театра у греков вызывало восхищение у Дидро, Руссо и других авторов, видевших в нем нечто противоположное современному им театру».

Не употребляя таких страшных слов, как феноменологический анализ, Ильин описывает различные позиции сознания по отношению к его предмету, причем главным принципом этого анализа является относительность граней между развитием предметного мира и его отражением в человеческой голове. Каков предмет, таково и зеркало, и если нельзя переносить в прошлое понятия, выработанные буржуазной эпохой, если многое в греческой культуре, начиная с ее мифологической формы, было иллюзией, за-

блуждением, то все эти особенные черты, подчеркивает Ильин, не следует рассматривать как простые слабости, недостаток формальной силы мышления, а нужно видеть в них образы другого мира, не похожего на позднейшие представления о нормах жизни, но далеко не во всем худшего, чем наш цивилизованный мир. Объективный процесс духовного развития нельзя выровнять посредством линейки. Он несет в себе собственную логику и, как могучий дуб, сохраняет живое равновесие своих криво растущих ветвей.

Сознание каждой эпохи есть зеркало ее общественного бытия, но в нем содержится также отражение прошлого и предвосхищение будущего. Связь сознания с его предметом нужно понимать в более широком историческом смысле, она может более ярко сказаться через века. Марксистская литература 30-х годов опиралась на глубокие замечания Маркса, для которого история есть стихийный естественно-исторический процесс образования целого. Это целое включает в себя в качестве подчиненных моментов свои предшествующие ступени, реализуя при этом их возможное всеобщее значение. Намеки на будущее становятся понятны, когда более развитые ступени уже достигнуты, и, наоборот, своеобразные, неповторимые черты пройденных жизненных форм раскрываются для более высоких исторических эпох, когда эти эпохи уже на закате своего жизненного цикла. Так, понимание феодальных, античных, азиатских общественных форм стало возможно только вместе с началом «самокритики буржуазного общества», по выражению Маркса.

В общем, ключ к пониманию предмета заложен в его собственной истории. Подлинное значение каждой ступени отчасти создается в процессе развития, отчасти становится доступным более развитому сознанию, поскольку оно опирается на подчинившую себе прошлые элементы жизни более зрелую систему общественных отношений. Благодаря этому можно сказать, что при всех рытвинах и ухабах путь к истинной полноте понимания предмета существует.

Даже посмертная судьба мастеров, их оценка, меняющаяся в ходе времени, не является делом случая. «Было бы ошибкой,— пишет Ильин в статье о Поликлете,— рассматривать приводимые здесь источники как совокупность мнений. Наоборот, в них выражена природа искусства пластики древних греков, отраженная в их сознании». Таким же отражением предмета, развивающегося в истории, а не «совокупностью мнений» является вся история эстетики и общественного вкуса. В ней открывается нам не сумятица случайных взглядов, а закономерный, хотя и глубоко противоречивый процесс рождения эстетической истины. Так, история вкуса прошла через устранение ошибок послерафаэлевского классицизма, недоступного пониманию готики и всего искусства, предшествовавшего «золотому веку». У просветителей XVIII века такое непонимание было аналогично слепоте, которую теоретики поднимающегося буржуазного общества обнаружили по отношению к феодальному строю: его считали простым недоразумением, бессмыслицей, варварством. Процесс развития вкуса проходит далее через исправление ошибки немецких романтиков-«назарейцев» и английских прерафаэлитов, открывших прелесть искусства позднего средневековья, но сочетавших это открытие с колебанием в другую сторону — манерной сладостью стиля.

Разумеется, баланс приобретений и утрат не всегда бывает положительным, и, например, в современном увлечении самой грубой архаикой, также имеющей свою законную долю ценности, примешано слишком много ядовитого вкуса к разложению формы, присущего модернистским течениям. Но ведь и это еще не конец света! Опыт ума и чувства, хотя и дорого оплаченный, растет, и странный закон этого роста свидетельствует о том, что самые отдаленные эпохи связаны единством исторического содержания, которое в своем развитии бросает свет на пройденные этапы жизни.

В этом смысле особенно интересна судьба посмертной репутации выдающихся индивидуальностей прошлого, которые сами становятся зеркалом политической и духовной истории более поздних эпох. В литературе 30-х годов это было показано на примерах Винкельмана и других деятелей немецкой классики. И. А. Ильин обратился к посмертной славе Пифагора и Поликлета, двух овеянных мифологической атмосферой мужей древности. Для раскрытия подлинного значения этих фигур он рассматривает их выпуклые образы в сознании современников и позднейших эпох с точки зрения борьбы партий.

Но принятая им теория не требует того, что известный лидер «социологии знания» Карл Маннгейм назвал «экзистенциальным разоблачением», она не требует психоанализа скрытой от внешнего взора тайной классовой стратегии.

Такой анализ бывает необходим, когда мысль сталкивается с общественным лицемерием, но распространить эту чрезмерную проницательность на всю историю культуры можно только в страшном сне. Задача ее научного исследования состоит в раскрытии идеального, разумного, прекрасного, нравственного, трагического, комического и всякого другого *всеобщего содержания*, заложенного в исторической реальности. Общественная позиция мыслителя или художника является следствием объективного содержания его деятельности. Она представляет собой реализацию многообразных, но определенных и характерных возможностей этого содержания, превращая их в субъективную энергию личности, более или менее светлую и разумную, или, напротив, ограниченную и узкую.

Не существует классового сознания, нейтрального по отношению к истине и лжи, справедливости и угнетению, прекрасному и безобразному. Все общественные позиции выражают те или другие стороны доступной определенному времени объективной истины, как и возможные отступления от нее в сторону ложного сознания, деформации действительных отношений в кривом зеркале идеологии, односторонних и косных типов обывательского мышления, темных предрассудков, зверской жестокости. Фанатиком или жертвой идеологии угнетающего меньшинства личность становится, когда она связывает себя, сливается с одним из этих обратных течений, способных унести человеческий ум далеко от основного пути истинного сознания, отвечающего интересам большинства людей.

Другими словами, если сознание есть сознанное бытие, то ценность его зависит от полноты и всеобщности того, что оно сознает. Как превосходно объяснил однажды Герцен, на свете есть только две серьезные точки зрения: наш ум должен признать, что все многообразные, противоречивые, часто нелепые до дикости позиции человеческой мысли настолько расходятся между

собой, что остается только видеть в них «какое-то родовое безумие», либо нужно «понять все отталкивающее такого взгляда, понять, что разумение человека не вне природы, а есть разумение природы о себе, что его разум есть разум в самом деле единый, истинный, так, как все в природе истинно и действительно в разных степенях, и что, наконец, законы мышления — сознанные законы бытия, что, следственно, мысль нисколько не теснит бытия, а освобождает его; что человек не потому раскрывает во всем свой разум, что он умен и вносит свой ум всюду, а, напротив, умен оттого, что все умно»[8].

Если прибавить к словам Герцена то, что сказано Марксом и Энгельсом о сознании общественном как *сознанном общественном бытии*, принимающем определенные формы в различных, борющихся между собой противоречивых потоках исторической практики людей, то в наших руках будет самый плодотворный метод анализа человеческого сознания, доступный науке. Игорь Ильин был полон искреннего энтузиазма по отношению к этим преобразующим теорию познания революционным идеям марксизма.

НА ТУ ЖЕ ТЕМУ

Я собрался было перейти к следующей части этих воспоминаний о мыслях, когда мне попалась на глаза одна любопытная статья Александра Блока, относящаяся к 1920 году. С обычным для его публицистики и, может быть, даже особенным жаром Блок осуждает всякие опыты научного разбора художественных произведений. Искусство и наука могут еще иногда объединяться против «очень уж тупого внешнего врага», но никогда не удастся «засунуть в стиснутые зубы художнику мундштук науки». Пусть критика занимается своим делом где-то на пороге искусства, но не трогает его существа. «Прав тот критик,— пишет Блок,— который творит свою волю, который на основании собранных им фактов строит свою систему, например социологическую. Но горе тому, кто вздумает толковать художественные произведения. Ему удастся истолковать только всякую дрянь: чем злободневнее (то есть «безыскусственнее») произведение художника, тем более оно поддается толкованию. И наоборот: чем больше в нем элементов *искусства*, тем в более смешное положение попадает критик, его толкующий»[9].

Как, должно быть, надоели поэту эти деятельные умы, набросившиеся на искусство, как туча голодных мух, в те памятные первые годы новой эры! Это был настоящий садизм науки, «недолгой науки», по выражению Кантемира. Да, именно недолгой, ибо чудесным образом возникшие путем самозарождения создатели новых социологических и прочих систем искренне верили в то, что для этого занятия не нужно ничего, кроме бойкости и энергии. Искусство принадлежит всем и, кажется, нетрудно «взнуздать» его силой домашнего рассудка, не признающего никаких авторитетов, кроме, разумеется, палки. По чести надобно сказать, что прав Александр Блок: с точки зрения таких систем легче всего толковать всякую дрянь. Недаром во времена так называемой марксистской экспозиции в Третьяковской галерее спрятали в запасник многие шедевры русской живописи и повесили на их место посредственные полотна, так как они лучше выражают идеологию мелкопоместного дворянства или крупных помещиков, торгующих зерном.

Прожив лучшие годы молодости в партизанской войне с этой армией фанатиков кустарного марксизма, образованных, а иногда и совершенно невежественных обывателей, взбудораженных событиями времени, я понимаю горечь поэта. Но вот уже давно забыты социологические и прочие подобные системы с их ретивыми последователями и развязной критикой, судившей всегда от имени науки; остался от них только гадкий вакуум и, кажется, исполнилось желание поэта, а скука такая, что поневоле запросишь какую-нибудь семиотику, если не гомилетику.

Блок прав по отношению к определенному типу научных занятий, но прав независимо от того, чем эта наука занимается — искусством или философией, а может быть, и любой другой областью человеческой деятельности. Он прав независимо от того, поднимает ли она над своим лотком красное знамя марксизма или равнодушна к нему.

Все дело в том, кто занимается толкованием искусства и каково действительное направление его ума. Науку нельзя обвинять в тех злокачественных употреблениях, которые действительно враждебны всякому художественному чувству. Что же касается марксизма, то он больше всего пострадал от нашествия воинствующей обывательщины, которое предвидел Ленин, но предчувствовал, видимо, несмотря на всю неловкость своих описательных выражений, и Александр Блок.

Всем известно, что имя Пушкина вызывает глубокий душевный отзвук у каждого человека русской культуры. Но вы знаете, например, что ваш сосед, стоящий в нравственном отношении на уровне светской черни пушкинских времен, также хочет, чтобы в его квартире хранилось собрание сочинений Пушкина в хорошем переплете. Значит ли это, что нужно отвергнуть Пушкина?

Доказательства, которые Блок приводит в подтверждение своей мысли о том, что «искусство неразложимо научными методами, что искусство и наука суть области глубоко различные в самой сути своей, и смежны лишь на поверхности», недостаточно убедительны. Похоже на то, что они диктуют другой вывод: *должна быть* такая научная мысль, которая не омертвляет искусство, а, скорее, освобождает текущий навстречу ей живой поток душевной мудрости.

Блок ссылается на роман Мопассана «Милый друг». Критики говорят, что это сатира; и в самом деле, роман описывает карьеру красивого, но ничтожного, в сущности, молодого человека, достигающего вершины благополучия при помощи грязных, безнравственных поступков. Однако понимание романа французского писателя как сатиры на общественные нравы его современников не удовлетворяет Блока. Так можно было бы, думает он, объяснить «всякую дрянь» в искусстве, но Мопассан выше этого. Он «влюблен» в своего Жоржа Дюруа, как Гоголь был влюблен в Хлестакова. «И вообще в этом романе, как и в других, он обожает пошлость жизни».

Прежде всего нужно признать, что Блок тысячу раз прав по отношению к глупым и трафаретным социальным объяснениям. Но Лев Толстой все-таки лучше сказал о романе «Милый друг». Толстой сообщает читателю, как сначала не понравились ему рассказы Мопассана, и как впоследствии, прочитав роман «Жизнь», он понял, что перед ним высокое искусство. Такого же мнения Толстой о романе «Милый друг»: это очень грязная книга, но в основе

ее лежит серьезная мысль. Какая же мысль? В романе «Жизнь» автор с недоумением останавливается перед жестокой бессмысленностью судьбы прекрасной женщины. В романе «Милый друг» Мопассан делает следующий шаг. «Там автор спрашивает как будто: за что, зачем загублено прекрасное существо? отчего это случилось? Здесь он как будто отвечает на это: погибло и погибает все чистое и доброе в нашем обществе, потому что общество это развратно, безумно и ужасно»[10].

Я не берусь передать все содержание прекрасной вступительной статьи Толстого к собранию сочинений французского писателя, но даже из сказанного видно, что, рассматривая литературу как зеркало общественной действительности, можно затронуть самые глубокие струны человеческой души. Да, это и есть единственно серьезный взгляд на художественную литературу, который, разумеется, не совпадает с любой плавающей на поверхности «социологической системой», потому что любая подобная система видит в художественном произведении только иллюстрацию к внешним историческим фактам, и в частности к факту ограниченности сознания писателя его общественным кругозором. А критика Толстого, не отклоняя от себя общественное содержание дела и, наоборот, углубляясь в него, видит в романе Мопассана нечто большее, чем описание грязных подробностей, оправданное сатирой на буржуазные нравы. Она видит «серьезные запросы автора от жизни». Запросы эти, которые невольно возникают при виде судьбы всего чистого и доброго, как бы заложены в объективной картине французского общества, подчинившей себе внимание писателя, и сами говорят о себе без всякого сатирического нажима. Они выходят далеко за пределы исторических условий эпохи Мопассана, становятся «метафизическими» запросами, как любят писать критики марксизма, недовольные его привязанностью к земле.

Так, Мопассан заставляет своего счастливого любовника Жоржа Дюруа выслушивать речи стареющего поэта, уже задетого крылом смерти. Полный животной энергии счастливчик Жорж не может сосредоточить свой ум на этом предупреждении. «Он слышит и понимает, но источник похотливой жизни бьет из него с такою силою, что эта несомненная истина, обещающая ему тот же конец, не смущает его». И вот историческая картина французских нравов конца XIX века, этого нового Вавилона в центре старой, слишком сытой Европы, переходит в анализ проблемы жизни и смерти, подчеркивает и развивает ее.

«Это-то внутреннее противоречие,— пишет Толстой,— кроме сатирического значения романа «Bel ami», составляет главный смысл его. Эта же мысль светится в прекрасных сценах смерти чахоточного журналиста. Автор ставит себе вопрос: что такое эта жизнь? как разрешается это противоречие между любовью к жизни и знанием неизбежной смерти? — и не отвечает на него. Он как будто ищет, ждет и не решает ни в ту, ни в другую сторону. И потому нравственное отношение к жизни и в этом романе продолжает быть правильным»[11]. Конечно, Толстой преследует здесь собственную цель — религиозную. Он не отличает разврат и безумие от любви, счастья физического. Но в данном случае, кажется, трудно ожидать чего-то другого. Кипящая пошлой энергией среда должна оборваться ужасным «танцем смерти», и где одна крайность достигла одностороннего развития, там неизбежно скажет свое слово другая.

Так и случилось не только в аскетической резиньяции Толстого, но и в действительности, когда на Европу обрушилась катастрофа первой мировой войны. Толстому не пришлось увидеть ее, но он понимал, что это общество, развратное, безумное и ужасное, добром не кончит, а за циничной картиной, написанной Мопассаном, ему виделось другое общественное устройство, очищенное от разврата, безумия и ужаса. Много раз было обмануто это ожидание, но чем больше разврат, безумие и ужас, тем громче стучатся в дверь чистота, разум и человечность. Они не противоречат физическому счастью нашего рода — никто еще не доказал, что телесная жизнь должна быть обязательно пошлой. Веселое, теплое, дружелюбное в ней — величайшее благо. Тело бьется за нас до конца, отступая в последний угол, где выхода уже нет,— нет потому, что конечность отдельных эпизодов мировой жизни есть условие ее расцвета.

Мопассан «обожает пошлость жизни», пишет Блок. Лучше было бы сказать — он обожает жизнь даже в ее пошлых явлениях. Жажда жизни, часто усиленная до лихорадочной мании внешними обстоятельствами, например мещанской рутиной, переломленная и странная, может найти себе выход и в дендизме, и в пьяном угаре ресторанов и злачных мест, как свидетельствуют об этом картины Мане или Дега, и даже в той погоне за успехом, прежде всего у женщин, которой отдался красивый мужчина, описанный Мопассаном, настолько уверенный в своем счастье, что мрачные призраки общего конца не тронули его. Конечно, одной сатирой творение гениального художника не исчерпать. В его картине есть и своя красота, своя привлекательная сторона. Это не удивительно и не свидетельствует о примирении искусства с пошлостью. Важно только, чтобы «нравственное отношение к жизни» со стороны художника, изображающего ее превращения, осталось «правильным», как пишет Толстой.

Правильным, но не столь прямым и плоским, как этого хочет фантазия сочинителей абстрактных научных схем (потому что все прямое и плоское легче всего уложить в такие схемы). Можно вывести художественную ценность романа «Милый друг» из желания автора представить сатиру на буржуазные нравы, а можно вывести ее из другого, прямо противоположного замысла — изобразить эти нравы с полным сочувствием. Нет ничего легче, чем придумать такие рассудочные мотивы и даже обосновать их подсознательно действующей классовой libido. Но все это слишком плоско для Мопассана. Пусть даже он писал, имея в виду ту или другую из этих целей (хотя такое предположение ни на чем не основано),— все равно мысль его художественного произведения выросла не из абстрактных намерений, а из реального исторического содержания, и ценность его искусства в том, что оно отразило образы жизни в их объективной полноте. Так думал Лев Толстой в согласии со всей глубокой демократической мыслью русского XIX века. Пусть же читатель не удивляется тому, что с помощью этой старой, но верной мысли я хотел показать разницу между хорошим марксизмом и плохим, а разница между ними есть.

По мнению Блока, Гоголь был влюблен в своего Хлестакова. Это можно понять как пощечину тем представителям общественного взгляда на искусство, которые искали в пьесе Гоголя только сатиру на быт и нравы дворянской России. Пощечина эта, может быть, заслуженна, но отсюда вовсе не следует,

что сокровищница искусства закрыта для науки. Блок не видел примеров другого общественного анализа художественных произведений, кроме социологического заглядывания в душу писателя и его группы. Быть может, со временем он изменил бы свое категорическое суждение, а может быть, и нет — никто этого не знает.

Однако вернемся к Хлестакову. Верно ли, что Гоголь любил его? Это возможно. Человеку доступны *противочувствия*; ученый может быть влюблен даже в бледную спирохету, хотя эта дама — возбудитель страшной болезни. Вот первая причина, почему Гоголь мог любить своего героя. Ведь Хлестаков — одно из его открытий, а таким открытием можно гордиться. При всем своем ничтожестве комическая фигура, созданная великим художником, открыла весь «паскудный род Хлестаковых», по выражению Щедрина, а через этот вирус общественного ничтожества — и то, что относится к более серьезным запросам жизни. Хлестаков — пустышка, фантóм нечистого воображения уездной бюрократии. Но вся эта мерзко-реальная жизнь смешна именно своею призрачной стороной, а потому и явление Ивана Александровича миру приобретает какой-то сверхчувствительный оттенок. Впрочем, все это не ново.

Давно уже сказано, что Гоголь не только казнил действующих лиц своей знаменитой комедии, но и любил их по-своему. Это относится ко всем удивительным козявкам его коллекции, от городничего до Держиморды. На высшей ступени своего развития сатира переходит в юмор. Создатели так надоевших Блоку социологических систем долго корили юмор за дух примирения с жизнью, чуждый борьбе. Но критика эта была явно несправедлива. Юмор не примиряет с явлениями зла, безобразием нравственным и физическим, он только показывает все это в истинной перспективе, дает почувствовать ничтожество отрицательных явлений жизни и бесконечное превосходство возможностей человеческого мира над всеми противоречиями его собственного существования.

В образе Хлестакова, этой забавной аристофановской фигуре, конечно, больше юмора, чем сатиры. Он вызывает даже некоторое сочувствие, ибо в его лице является перед нами возмездие, ирония судьбы над самоупоением неправой власти. Сочувствие наше облегчается тем, что Хлестаков не Чингисхан, не Аттила или какое-нибудь другое грозное воплощение карающей десницы, а почти невинный паразит, если такие бывают; он, в сущности, только пожинает плоды общественной подлости. Хлестаков даже не аферист, как Чичиков, а только геометрическое место точек, указывающее на то, что такая фигура в этой среде возможна. Он шут и хвастун, главный проводник стихии смеха в комедии, а где веселье, там и любовь. Среди уездных муравьев с их страшными жвалами он — беззаботная стрекоза из басни Крылова, пародия на вольности дворянства в облике мелкого петербургского чиновника николаевского времени. Наконец, Хлестаков — гений легкомыслия, а это такой всеобщий порок! Вот почему Гоголь мог быть немного влюблен в свое создание, и столь удивительное чувство не противоречит научному анализу его великого произведения, если это действительно наука хоть в малой степени, а не продолжение той же комедии.

Теперь вернемся к идеям 30-х годов, выросшим из отрицания социологических и прочих систем житейского ученого любомудрия, господство которых заранее оплакивал А. Блок.

ВТОРАЯ АКСИОМА

Итак, сильную сторону литературного наследства Ильина образует принятый им общий взгляд на явления духовной жизни. Этот взгляд есть собственно научный, и он решительно отличается от взгляда обыденного или школьного. В обыденной жизни духа его содержанием кажется субъективное мнение, намерение, замысел, который может быть понят как продукт личной биографии человека и объяснен, например, его психологией, сложившейся на почве общих условий жизни, национального происхождения, социальной среды или классовых интересов. Как бы ни были различны, даже противоположны такие объяснения, в них есть одна общая сторона: сознание, взятое в этом аспекте, не выходит за пределы личной или коллективной субъективности, которая только подчеркивается ограниченными условиями ее развития.

При таком взгляде на содержание духовной жизни различные позиции сознания выступают в конце концов как непроницаемые друг для друга явления «родового безумия». Чтобы избавиться от абсурда, грозящего этому взгляду, обыденная или школьная мысль, принимающая часто самый научный вид, молчаливо допускает, что есть неведомо откуда взявшаяся формальная общая плоскость, в которой все виды сознания соизмеримы с точки зрения их верности, соответствия внешнему объекту, «корректности», «непротиворечивости» и других признаков умственного мастерства. Нельзя отрицать необходимость таких критериев в обыденной жизни и в научно-техническом обиходе, хотя они легко принимают пустой рассудочный характер — без мутного осадка былых времен, но и без вкуса, как дистиллированная вода.

Этот формально-технический взгляд на инструмент человеческого сознания, открытый поздней схоластикой, становится еще более пресным в области искусства. Здесь также все виды духовного содержания можно рассматривать как несравнимые друг с другом символы определенных субъективных позиций, и та же система «родового безумия» требует дополнения в виде некоторой общей плоскости формального мастерства, соответствия изображения замыслу. В этом отношении Плеханов сравнивал рисунок Леонардо с пачкотней гоголевского Фемистоклюса — один умеет рисовать, другой нет.

Конечно, мера умения не является единственным критерием формально-технической ценности изделий художника. В наши дни на место былого умения, которым определялись ступени совершенства в искусстве лет сто, если не двести назад, давно уже стало *значительное в своем роде*. Теперь, например, сказали бы, что детский рисунок Фемистоклюса может быть в своем роде сильнее рисунка Леонардо, у которого старик похож и выглядит, как живой.

Но между двумя взглядами на соизмеримость психологически или социально-психологически чуждых друг другу произведений человеческого духа есть только частное различие, не меняющее дела. В обоих случаях допускается, что существует вынесенная за скобки истории общая формальная сфера, вечная пустота, в которой субъект рассуждает или мастерит свои шедевры вне времени и материального содержания. А рядом с этой

идеальной пустотой есть второй мир, лишенный всякой идеальности, мир общественных интересов и отношений, жизненных ситуаций и «экзистенциалов», которому сознание художника стихийно или по собственному убеждению вынуждено подчиняться, следуя правилу «отдайте кесарево кесарю». То, что в обыденном или (это, разумеется, не одно и то же) обывательском сознании такая раздвоенность налицо, не подлежит никакому сомнению, но при всей ее очевидности она не является первичным феноменом и сама должна быть понята, исходя из условий времени, относительных и преходящих.

Когда закономерная связь сознания с определенными условиями бытия излагается в общей форме, можно еще толковать ее как замкнутую цепь, ограниченную этими условиями, причем немедленно возникает вопрос о возможности сравнения различных типов «сознанного бытия» с точки зрения их близости объективной истине, то есть вопрос о *единстве разума*. Вопрос этот, видимо, беспокоил Маркса. «Так как процесс мышления,— писал он Людвигу Кугельману,— сам вырастает из известных условий, сам является *естественным процессом*, то действительно постигающее мышление может быть лишь одним и тем же, отличаясь только по степени, в зависимости от зрелости развития, следовательно, также и от развития органа мышления. Все остальное — вздор»[12].

Но такое единство процесса мышления как «естественного процесса» возможно только в том случае, если его исходным пунктом являются не субъективные очаги сознания и воли (чуждые друг другу по причине «родового безумия»), а развитие самого объекта мышления, требующего себе более или менее ясного отражения в субъективной жизни людей. Маркс никогда не сомневался в существовании единой общезначимой объективной истины и уже в 1843 году достаточно ясно выразил свой взгляд на способ приближения к ней. Нужно рассеять грезы мира о самом себе, помочь ему уяснить свое собственное сознание — вот задача теории. Нужно открыть миру «истинную действительность», опираясь на реальные формы действительности существующей [13]. Но и там, где речь идет о «грезах мира», их нельзя рассматривать как замкнутые коллективные представления, навеянные только ограниченными условиями определенного угла зрения. Для Маркса возможность классовой идеологии проистекает из определенных ступеней, сторон и особенностей отраженного в ней исторического мира. Так, например, то, что мы называем «буржуазной идеологией», является зеркалом важной ступени освобождения общества — его «гражданской эмансипации». Утилитарный кругозор буржуазной идеологии сам по себе не ложен и представляет собой хорошее лекарство от пережитков феодализма, часто меняющих только свои внешние признаки, как вирусы гриппа. Но, разумеется, философия пользы — также одна из грез исторического мира о самом себе, она принимает особый односторонний вид, закрепляемый стихийной целесообразностью классовых интересов буржуазии: «свобода, равенство, собственность и Бентам!»

В своих конкретных анализах идеологии Маркс и Энгельс дали такие образцы исторического материализма, что всякая возможность смешения их общего взгляда с развившейся в последнем столетии буржуазной социологией (плюс вынесенная за скобки исторического развития формальная логика или другие столь же формальные критерии) теоретиче-

ски — разумеется, только теоретически — исключена. Для классиков марксизма сознание не является пассивным продуктом общественной среды, а разум и другие константы человеческого духа можно только в самой общей абстракции считать формальными инструментами его, работающими с большей или меньшей точностью. В действительности не мы мыслим и чувствуем объективную реальность — она мыслит и чувствует себя нами.

Так, в «Восемнадцатом брюмера Луи Бонапарта» Маркс переводит на язык реальной истории *наполеоновские идеи*, сыгравшие заметную роль в истории французского общества прошлого века. Рассматривая особенности мелкого крестьянского земледелия после раздела помещичьих имений, он приходит к выводу, что так называемые наполеоновские идеи — это *«идеи неразвитой, юношески бодрой парцеллы»*. Тут все ее иллюзии, фразы, поэзия, идеальная форма чувства собственности. История наполеоновских идей есть история упадка крестьянской парцеллы, опутанной долгами, но все еще живущей своими галлюцинациями, которым предстояло рухнуть вместе с второй империей. Выросшая на основе крестьянской раздробленности, отчужденная бюрократическая и военная машина обрушилась на само крестьянство, наглядно показывая, что наполеоновские идеи, позволившие династии Бонапарта снова поднять голову, представляли не просвещение крестьянина, а его суеверие, не рассудок его, а предрассудок, не будущее, а прошлое. Словом, будучи отражением определенной объективной ситуации, эти идеи в результате ее собственного развития обнаружили свой классовый и консервативный характер[14].

В теории исторического материализма идеи суть реальности sui generis, кристаллические образования, имеющие свою логику, свою жизнь, свой язык. Они, разумеется, могут быть коллективной грезой, слепым продуктом условий жизни человеческих масс, стихийной формой ложного отражения действительности. Но эта действительность в своем причудливом противоречивом развитии всегда является последним источником сознания людей, их верных открытий и заблуждений. На историческом уровне, там, где мы оставляем позади сферу обыденной жизни, мысль становится рупором объективных положений общественного бытия, более или менее сознательной формой его — в зависимости от типа и достоинства ее содержания.

Для Маркса возникновение пролетариата, в котором воплотилось отрицание старого классового общества, является *реальной критикой* этого миропорядка. Коммунистические идеи марксизма — не абстрактные доктрины ума, а необходимое сознание кризиса всей классовой цивилизации. Вообще историческая активность субъекта, его задача и деятельность, направленная к ее решению, неотделимы от объективного содержания дела.

Все это, впрочем, азбучные истины исторического материализма, но они часто затемняются наплывом социологических представлений, объясняющих идеи и цели людей не объективным содержанием их деятельности, а исходной позицией субъекта. Правда, эта позиция рассматривается обычно как детерминированная в социальном отношении и допускающая за пределами своей причинной или функциональной зависимости от бытия формальную область соответствия наших идей внешнему объекту и успешного или неуспешного течения наших практических дел. Под отражением

часто понимают либо социально-психологическую детерминацию (не устраняющую опасность замкнутого в себе коллективного солипсизма), либо внешнее соответствие мышления предметному миру, взятому, по известной терминологии Маркса, «в форме объекта, или созерцания». А если даже в форме столь же внешней по отношению к предметному миру активности нашего субъекта — от этого ничего не меняется. Образцом здесь служит абстрактное отношение современного технического ума к его предмету. Конечно, все это часто остается за пределами сознания честного труженика науки и тонет в трясине ученых фраз.

И. А. Ильин справедливо отказывается видеть в художественном творчестве, как и во всяком другом виде духовного производства, чисто субъективный процесс, имеющий свою внешнюю прагматическую цель и подчиненный техническим правилам успеха — формального мастерства или выразительной силы. Как содержание, так и форма духовной деятельности проникнуты единой внутренней закономерностью, они черпают свой закон в самом ходе вещей. Диктат действительности дает им род автономии, которая всегда будет камнем преткновения для любой произвольной команды или, как теперь любят говорить, манипуляции сознанием людей, даже рассчитанной по всем правилам кибернетики. Вопреки обывательским представлениям, в том числе и ученым, материал сознания — не пластмасса, готовая на все, он сам диктует определенный способ формирования, в чем заключаются и сила, и слабость духа, способного схватить конкретную физиономию жизни с такой остротой, что эта вспышка магния может ослепить его по отношению к другим явлениям той же многоликой действительности. Но, в общем, каков предмет отражения, таково и зеркало.

Отсюда вторая главная мысль нашего автора, вторая аксиома принятого им понимания духовной культуры. Формы сознания не являются заранее данными, неизменными условиями всякой творческой деятельности, вечными «емкостями», которые исторический ход вещей наполняет своим материалом. Новое понимание истории, связанное с именем Маркса, может утратить добрую половину своей плодотворной силы, если мы согласимся с тем, что материалистический анализ не распространяется на всеобщие роды и виды духовной культуры, оставляя эту классификацию вне объективной власти развивающегося исторического содержания, как готовые формы, более широкие и охватывающие, чем любое их историческое наполнение. Откуда же взялись эти формы, и не является ли их существование доказательством бытия второго самостоятельного начала в человеке, априорного и намекающего, быть может, на потусторонний по отношению к нашему опыту мир ноуменов? Такой ход мысли неизбежен при разобщении материального содержания и независимых формальных закономерностей, а между тем эта двойственность подрывает исторический материализм в его основе.

Чтобы пояснить суть дела, возьмем в качестве примера полемику известного автора «Социальной истории искусства» Арнольда Хаузера против формального анализа в духе Вёльфлина и его школы. Для Вёльфлина индивидуальная манера художника, его национальные черты и характерные выражения эпохи суть важные предметы внимания истории

искусства, но они все же не затрагивают существа вопроса — закономерных особенностей возникающей в этих условиях художественной формы. «Мы наталкиваемся здесь,— пишет Вёльфлин,— на большую проблему: является ли изменение форм восприятия следствием внутреннего развития, до некоторой степени самостоятельного развития в аппарате восприятия, или толчок извне, другие интересы, другое отношение к миру,— вот что вызвало это изменение». Книга Вёльфлина «Основные понятия истории искусства» (вышедшая впервые в 1915 году) направлена против «венской школы» с ее теорией выражения «художественной воли», но также и против культурно-исторического и социального анализа, который остается для него безнадежной попыткой объяснить этот процесс художественного развития извне. Суть дела с точки зрения Вёльфлина — в закономерном внутреннем движении художественной формы (подчиненной всегда одному и тому же закону «оптической схемы», или «видения») от линейного восприятия к живописному, от плоскости к глубине, от замкнутой формы к открытой, от множественного к единому, от абсолютной ясности к относительной [15].

Эта общая мысль и представляет собой предмет критики со стороны Хаузера, защищающего социологическую точку зрения, или (как он думает) исторический материализм Маркса. «Каждый шаг истории искусства,— пишет Хаузер,— связан с алогичным, потусторонним по отношению к системе, выходящим за пределы эстетической сферы решением — определенным волевым актом, совершающим выбор между находящимися в нашем распоряжении возможностями. Искусство есть форма и выражение, в своем развитии оно обусловлено отчасти имманентно, отчасти трансцендентно; в любое время оно не представляется подчиненным только самому себе или только давлению внешних сил»[16].

Некоторая, впрочем скорее мнимая, близость Хаузера к историческому материализму склоняет нас в его пользу, а между тем Вёльфлин прав — он прав в том смысле, что наука, неспособная выяснить внутреннюю закономерность развития своего предмета, едва ли заслуживает серьезного к ней отношения. Мысль, доступная чувству последовательности, не может остановиться на эклектическом сочетании «имманентного» и «трансцендентного», согласно рецепту Хаузера. Все рассуждения о влиянии общественной среды и выражении классовых интересов носят именно *внешний* характер и делают из произведения художника только иллюстрацию к теории базиса и надстроек, если общественные силы не имеют отношения к внутренней природе искусства, его особому бытию, то есть к «имманентности» художественного развития, если они «алогичны» и «потусторонни» по отношению к эстетической сфере.

В другом месте Арнольд Хаузер поясняет свою точку зрения таким примером: «Рококо разлагается отнюдь не из внутренних оснований, какими бы гладкими и расслабленными ни сделались его формы, а прежде всего вследствие той роли, которую на художественном рынке начинает играть буржуазия революционной эпохи». Общая формула подобной социологии искусства гласит: «Толчок к изменению стиля приходит всегда извне и логически носит случайный характер»[17].

Карл Маннгейм, философ из той же группы теоретиков — выходцев из Венгрии, достигших впоследствии международной известности, может

быть, заменил бы эту позитивистскую случайность социальной динамикой, но все равно — и у него зависимость художественного сознания от бытия рассматривается как внешнее выражение «экзистенциального фона». Не будет ошибкой сказать, что и Люсьен Гольдман, и другие авторитеты подобного направления рассматривают общественное содержание искусства *только* как скрытые социальные причины, действующие *за спиной* художника и «трансцендентные» по отношению к художественной форме, которую он создает.

Впрочем, с этой точки зрения схема Вёльфлина также носит достаточно внешний характер, не затрагивающий внутренней ценности художественного произведения, то есть его общественного содержания в собственном, более высоком смысле слова. Метафоры, заимствованные из мира оптики, в общем подчеркивают эту отчужденность, странную для анализа художественного творчества. Как уже сказано, Вёльфлин прав, утверждая, что объяснение развития формы посредством «толчков извне», со стороны таящихся позади художника немых социальных причин, имеет значение только для внешней стороны истории искусства. Но нельзя ли предположить, что возможно другое понимание связи между искусством и обществом? Нельзя ли рассматривать содержание действительности не как источник постоянных «толчков извне», а как *внешнюю*, то есть принадлежащую реальному миру, и в то же время *внутреннюю* формообразующую силу, вечно являющую себя в новых гранях художественного сознания, новых откровениях истины человеческого глаза? При такой постановке вопроса старый спор между формализмом и социологией теряет смысл.

Примером более разумного взгляда на запутанный этим спором вопрос о происхождении художественных форм могут служить отчасти уже знакомые нам рассуждения Игоря Ильина о происхождении трагедии. Он думает, что форма трагического действия была стихийно найденным в ходе исторического отбора идеальным образом тех противоречий, с которыми общество вступает в период цивилизации. Для греческой мысли или, скорее, народной фантазии эти противоречия сосредоточились «в судьбах немногих родов, или претерпевших, или совершивших страшные преступления», по словам Аристотеля. То, что происходило на сцене, было важным актом политической жизни греков — актом самосознания гражданской общины, а не простым продуктом личной фантазии автора, созданным для удовлетворения эстетической потребности зрителей. «Мир, воспринятый в эпоху «военной демократии» как эпос,— пишет Ильин,— с распадом старых общественных отношений воспринимается как трагедия и комедия. Глубоко прав был Аристотель, сказав, что трагедия остановилась в своем развитии, завершив свою форму («Об искусстве поэзии», 149а)».

Настойчиво и с большим знанием дела Ильин собирает отдельные черточки, свидетельствующие о том, что форма трагедии сложилась из столкновения двух противоположных взглядов на одни и те же события и фигуры мифологической древности. За этим столкновением стоят две эпохи — родового быта и гражданской политии. Художественный эффект трагического изображения вышел из этой двойственной ситуации. Значение поступков людей менялось на глазах у потрясенного зрителя, и, следуя за развитием сюжета, он понимал, что эта двойственность является след-

ствием хода самих вещей, их раздвоения в перипетиях, не зависящих от желаний героя после того, как воля его уже сделала свое дело. Условием греческой трагедии был общий взгляд, согласно которому поступки людей не являются только фактами их внешней жизни, но постоянно находятся в сфере ответственности и оценки, меняющейся и в то же время объективной, непогрешимой. Задача поэта состояла в том, чтобы раскрыть окончательно приговор, заложенный в мифе.

Вот в каком смысле можно понимать имманентность развития формы, черпающей свою автономию в смене противоречивых образов действительности, относительно законченных, имеющих свой выразительный характер, свой внутренний смысл и жанровую определенность. «Маркс рассматривал трагедию и комедию как разные этапы всемирной истории,— пишет Ильин.— И трагедия, и комедия выступают в его концепции не как выдумка поэта или драматурга, а как выражение реальной истории, реальной действительности. Сама история трагична в определенные эпохи. Сама история комична, когда несет через ряд последующих ступеней в могилу старые формы жизни». Действительно, Маркс и Энгельс часто возвращаются к этой мысли. Мы не найдем у них социологических психоанализов в духе Хаузера, но даже краткие замечания основателей марксизма дают возможность понять, что для них исторические образы и типы общественного бытия сами внушают художнику определенные формы изображения. История — лучшая поэтесса, сказал однажды Фридрих Энгельс *.

Легко заметить, что этот взгляд был продолжением философии искусства Гегеля, для которого формы художественного творчества следуют друг за другом исторически как ступени объективного процесса самопознания мирового духа. Конечно, в марксизме источником объективного содержания духовной культуры является материальная практика людей, а через нее и сама природа. Но, отвергая мысль о развитии независимого духовного субъекта, присущую Гегелю, Маркс и Энгельс не обращаются к более мелкой форме идеализма, который заменяет гегелевский дух сознанием и волей людей, действующих по правилам логики, по внушению психологии, под влиянием условий времени, и притом в рамках принятых родов и видов постоянной системы форм.

С формально-технической точки зрения, которая принимает за нечто данное, что *содержанием* всякой творческой деятельности являются намерения субъекта, а *формой* — избранные им средства для достижения поставленной цели, все эти средства — технические приемы, знаки, категории, жанры, мотивы, признаки определенного стиля — относятся к условиям человеческой головы и не имеют себе подобия в реальном мире. Все это вне истории, за пределами ее собственного содержания. Со своей стороны общественные силы могут оказывать влияние на структуру духа, могут даже оставить в ней на будущие времена свое символическое выражение, но сами они, как «демоны глухонемые», чужды духовному процессу и принадлежат чисто фактической реальности.

---

* Примеры из произведений классиков марксизма собраны мною в хрестоматии «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве» (раздел «Трагическое и комическое в реальной истории»).

В противовес этому взгляду Ильин держится другой позиции, непривычной для обыденного рассудка, как непривычна была когда-то мысль о вращении Земли вокруг Солнца. Вторая главная аксиома его походной теории гласит: все формы духовной культуры, не исключая самых отвлеченных понятий, имеют общее начало в чувственном мире предметной человеческой практики и различаются не субъективно-формальными признаками ведомственного типа, а исторически объективным содержанием. Развитие этого содержания образует качественно своеобразные ступени, достигающие законченной *прегнантной формы* в определенные времена.

Отсюда берет начало избирательный закон преимущественного расцвета известных формальных признаков, родов и видов искусства, сюжетов и типологических схем, «структурных» отношений, как, впрочем, и всех общественных форм далеко за пределами художественного творчества. Не все возможно во всякое время, справедливо заметил Вёльфлин. Не все возможно именно потому, что субъективные цели нашей деятельности являются переводом на язык человеческой головы реального содержания истории. Это реальное содержание имеет свои фабулы и конфликты, свою пластику и поэзию, оно сияет своим внутренним блеском в бесчисленных гранях закономерно растущей системы форм.

«Историчны не только трагедия и комедия,— пишет Игорь Ильин.— Разве не историчен роман, разве не историчен героический эпос? Бесспорно — и эта тема важна для нас,— ибо эпос, как говорит Маркс, не возникает больше с того момента, когда появляется поэт в собственном смысле слова, когда наряду с творчеством самого народа развивается уже деятельность поэта-профессионала. Трагедия у древних народов впервые возникла на почве эпоса: те же события, те же причины. И в то же время — не совсем те. Трагедия делает великий отбор, и многое из того, что в эпосе было вполне уместно, в трагедии совершенно не сценично и не трагично».

Таким образом, наш автор с полным убеждением принял определенный взгляд, изложенный в литературе 30-х годов, согласно которому природа жанров и других формальных ограничений может быть раскрыта лишь историческим анализом. Само собой разумеется, что, раз возникнув на почве объективной ситуации своей эпохи, эти формы (так же, например, как формы денег или капитала) приобретают более широкое значение. Они становятся элементами общей системы развивающегося целого. В конце концов то, что совершается nacheinander, «одно после другого», можно обозревать систематически, в виде nebeneinander, «одного рядом с другим». Так возникают формальные отношения, имеющие, по выражению Маркса, как бы «допотопное существование». Теперь эти отношения представляются нам чистой математикой. *Диахрония* переходит в *синхронию*.

Впрочем, от применения новых научных слов ничего не меняется. Суть дела в том, что однажды сложившиеся жанры вступают в соединения с новым историческим материалом и отчасти охватывают его как готовые общие формы, отчасти дают начало более конкретным формальным признакам. Так, стихийно возникший в результате естественного процесса тип трагического зрелища переходит в римскую эпоху уже как некий образец, подвергаясь здесь неизбежным изменениям в связи с местными условиями (от нагромождения ужасов до преобладания политической рито-

рики). Он подвергается неправильному истолкованию в классической трагедии XVII века с ее тремя единствами, причем эта неправильность в своем роде совершенно правильна как отражение новых условий, повторяющих трагическую ситуацию греческой классики. Здесь, собственно, та же драма частного и общего, но в такой обстановке, которая делает общественные связи более условными, а трагическое столкновение с ними переносит в сердце личности.

Анализ живого процесса перехода из содержания в форму и обратно — одна из труднейших задач философии истории. Она, разумеется, выходит далеко за пределы искусства и в равной мере касается права, политики, социально-экономических формаций. В этом отношении марксистская мысль сделала еще очень мало или по крайней мере не обнаружила себя более или менее заметным образом.

Но достаточно и того, что Игорь Ильин усвоил главное. В духе научной литературы наших 30-х годов он стремится применить к искусству своего рода объективную историческую морфологию, которая должна была вытеснить школьное и сменившее его на Западе «трансцендентальное» понимание художественной формы. Такова по крайней мере была задача времени.

С этой точки зрения Ильин сомневается в том, что распространенная мысль об условности античного театра соответствует действительности. Он допускает, видимо, что противоположность условного и действительного в искусстве относительна. Одно переходит в другое, но формы этого перехода могут быть более или менее благоприятны для художественного творчества. «Выделяя человеческую личность из недр рода,— пишет он в одном из примечаний к своей работе о греческом театре,— но сохраняя в ней все общее и типичное, связывающее человека с пуповиной естественных родовых связей, Софокл увеличивает число актеров до трех — числа, которое становится каноничным для всей последующей трагедии у греков. При таком ограниченном числе участников каждый из актеров продолжал по-прежнему исполнять несколько ролей, уходя из орхестры в скене для переодевания». По мнению Ильина, это обстоятельство объясняется мифологическим характером сознания греков. «Основой его служит идентичность многих образов мифа (например, Диониса и Тезея, Тезея и Ипполита, Одиссея и Телемака, Лая и Эдипа и т. д.) — порождение родовой общины и распада последней. Отсюда следует, что «закон трех актеров» в античном театре отнюдь не представляет собой чистую условность, выдумку поэтов. Напротив, он является порождением неразвитой общественной среды, своеобразия системы родства и ее обозначений. Все это отразилось в сознании древних, и распределение ролей между тремя актерами в трагедии Софокла, по всей вероятности, должно было подчиниться необходимости раскрытия обязательной для мифологического сознания идентичности различных образов, исполнявшихся одним и тем же актером». Я не вхожу здесь в рассмотрение существа этого вопроса и хочу только указать на стремление И. А. Ильина выяснить корни условных форм.

В греческой трагедии действие происходило на площади перед зданием. Это не раз служило поводом для рассуждений об условности античного театра. На деле, пишет Ильин, «принципиальной условности» этого

театра, которую приписывают ему представители модернистских течений, не существует, а некоторые особенности его по сравнению с театром современным только подчеркивают *наивный реализм* греческой сцены. «Не находя в Древней Греции рампы, занавеса, эффектов освещения или затемнения, грима и не замечая условности этих средств в новом театре, авторы, которых мы имеем в виду, говорят об условности античной сцены, собственно, только потому, что она не знает этих условностей».

Конечно, в определенном, очень существенном смысле наивный реализм греков не чужд условного понимания художественного образа. Эта реальная условность является здесь в виде идеальной нормы тела и чувственного бытия вообще. Беспредельное переходит в правильно очерченные формы, все имеет свой предел. Но в греческом мире правильность уже не так насильственно сочетается с пассивной материей, как в более ранних художественных мирах (например в искусстве неолита или Древнего Египта), которые школа Воррингера определяет словом «абстракция». В греческой культуре пределы свободно, органически связаны с тем, что они определяют. Каждый круг явлений ищет «свою собственную форму», по выражению Маркса.

Эллинский мир нашел для всей последующей культуры множество *собственных форм*, которые, конечно, меняются в зависимости от новых поворотов их реального содержания, но сохраняют на все времена свою номенклатуру. Можно ли в настоящее время мыслить политически, минуя созданные греками «парадигмы» (реальные образцы и соответствующие им слова), определяющие различные формы правления, как монархия, аристократия, тирания, демократия? Можно ли быть поэтом, не умея отличить ямб от хорея? А тропы стилистики и риторики, основные геометрические понятия, формальная логика, поэтические жанры, топика («общие места»), образные выражения, как «иго», «сосуд», «тормоз», «поток» и множество других, изучаемых в настоящее время громадной историко-филологической литературой? К этому царству форм относятся, конечно, и элементы архитектуры, так называемый ордер, канонические, идеальные положения человеческого тела (например, контрапост), пропорции, словом, все, что вошло в словарь изобразительных форм, по крайней мере пластических. От всего этого искусство отклоняется в своем дальнейшем развитии, но отклоняется именно от сложившихся в Древней Греции «схемата» художественной культуры, отклоняется с пользой для себя и все же с утратой высокого духа, заложенного в этой алгебре человеческого глаза.

Исходным пунктом анализа является для И. А. Ильина своего рода моноформизм, то есть убеждение в том, что все формы растут из одного и того же корня — только ступени и повороты исторического содержания создают их отклонения от общего древа, рамификацию и переход из одной плоскости в другую. Таково уже известное нам превращение части эпической фабулы в сюжет трагедии, такова подготовка пластического сознания в трагическом зрелище и затем обратное влияние пластики на формы трагического действия, о чем немало интересного сообщает наш автор.

Отсюда также начало сценической иллюзии, возникшей вместе с образованием «театрона», приподнятых деревянных мостков для народа, возвышавшихся над «орхестрой». Священная округа Диониса меняет

свое значение и, по словам Ильина, «превращается в картину, на фоне которой разворачивается действие, говорящее теперь больше зрителям, нежели действующим лицам, выступающим к ней спиной». Этот процесс нарождения зрительной иллюзии как ступени более глубокой внутренней жизни, «самосозерцания» народа в зрелищах, образующих картины, проходит через всю греческую культуру на грани эпохи эллинизма. То же самое мы видим в архитектуре и пластике.

Если воспользоваться термином, который употребляет И. А. Ильин, можно сказать, что все формы духовной деятельности до некоторой степени «обратимы» вследствие их общего содержания.

Разумеется, эта обратимость имеет свои границы, которые в античной культуре были прочерчены особенно ясно на фоне ее расцвета. Классическим можно назвать этот период именно вследствие возникновения правильно разветвленной системы форм, как будто здесь поработал волшебный ювелир, открывший тысячу сверкающих граней, таившихся в смутной поверхности благородного камня. Какое значение эта эпоха чистых родов и видов имела для последующей культуры, было уже сказано выше.

Тем не менее во всяком процессе есть и другая сторона. «Неразрешимость общественных противоречий в античной Греции,— пишет Игорь Ильин,— обусловила чистоту поэтических жанров; относительное решение этих противоречий на следующих ступенях привело к их смешению и переходу друг в друга. Здесь чистота жанров раскрывает свою обратную сторону, свою историческую ограниченность, преодолеваемую дальнейшим смешением жанров. Оставаясь в рамках античного общества, эстетическая мысль греков принимала чистоту жанров за истину, границы которой перешагнуть нельзя, не нарушая законов искусства».

Впрочем, уже на склоне греческой классики стал возможен идеал «смешанного правления» Аристотеля. Слияние зрительно-иллюзорного начала с пластическим заметно в изобразительном искусстве IV—III веков до н. э. Нечто подобное эклектическому синтезу искусств рождается в театре эллинистической эпохи. Все это, однако, не колеблет созданной классическим периодом абсолютности форм в том смысле, что с этого времени они определились в своем собственном значении в качестве исходного пункта для дальнейших возможных переходов, смешанных типов и формообразований вплоть до современной драматургии телеэкрана.

Эту чистоту форм, созданную древними, Ильин объясняет неразрешимостью социальных противоречий античного общества, что с некоторой диалектической поправкой близко к истине. Основой греческого общества была свободная мелкая собственность членов гражданской общины. На фоне уходящего родового строя классовая борьба богатых и бедных совершалась, в сущности, среди этой свободной части общества, и совершалась как политическая борьба по преимуществу. Несмотря на все аналогии, настоящий капитализм в древнем мире был невозможен прежде всего потому, что древнее общество обладало более примитивными формами относительного и временного решения противоречий простого товарного хозяйства. Вывод колоний ослаблял социальное напряжение внутри общины, но главным способом поддержания свободы в древности было рабство. Наряду с зависимостью подчиненных государств оно усиливало

классовое неравенство внутри древнего полиса, но одновременно сплачивало свободных граждан и, несмотря на все явления террора, которых было немало в те времена (достаточно вспомнить жестокости демократической партии на острове Керкира), гасило постоянные вспышки открытой гражданской войны. Из этой ситуации проистекала и возможность компромисса под властью македонской династии. Царизм становится последним словом возникшего на почве свободы отчуждения публичных сил — государства и войны.

Таким образом, все, что происходило в Греции, совершалось между своими благодаря тому, что рабство и отношения с «варварами» были до некоторой степени вынесены за скобки внутренней социальной истории. Отсюда печать формальной чистоты и как бы общечеловеческий характер идеальных форм во всем, сделавший греческую культуру учебником логики общественного образа жизни для других поколений. Нельзя забывать, что еще у Томаса Мора благополучие коммунистической общины обеспечено существованием рабов.

ИСТОРИЯ ФОРМ

Отсюда следует, что именно там, где развитие форм достигло наибольшей чистоты, оно всецело зависит от материального содержания во всей его исторической конкретности. Дальнейшие следствия из этой зависимости требуют введения более сложных моментов диалектического анализа, которые не вошли и не могли войти в доступный минимум, усвоенный нашим автором в начале его пути. Тем не менее мы находим у него интересные поиски общего закона, управляющего процессом формообразования на почве противоречий всемирной истории.

Здесь прежде всего бросается в глаза, что греческая древность является не только царством чистых форм, которые сменяются в дальнейшем более смешанными, но и наоборот — эпохой первоначальной слитности общественного сознания, в отличие от современной специализации духовной культуры по родам и видам настолько многообразным, что, кажется, даже простое обозрение их более невозможно. Мысль Ильина часто теряется в сложности предмета, не выработана до конца, но заслуживает внимания.

Исходным пунктом служит ему замечание Маркса о том, что научный анализ форм человеческой жизни избирает путь, противоположный их действительному развитию, то есть исходит из «готовых результатов» процесса развития. Переносить эти результаты в прошлое, пользуясь ими как единственно возможным масштабом, это значит закрыть себе путь к пониманию не только истории, но и системы форм.

«Было бы непростительной ошибкой методологического порядка,— пишет И. Ильин в одной неопубликованной рукописи,— если бы мы, поймав прошлое «с поличным», заполнили от себя оставленные им белые поля в соответствии с тем, что считается за истину нами. Было бы величайшим заблуждением видеть в этих белых полях одну лишь ограниченность, которую нам следует преодолеть. Так, заполняя от себя белые поля эстетики прошлого, мы тотчас же разрушаем ткань истории, подобно Генриху Шлиману, который в поисках Трои Гомера снес шестой город Гиссар-

лыка, равнодушно пройдя мимо него, так как считал его недостаточно древним, ибо, с его точки зрения, Троей Гомера был второй город знаменитого холма, что не соответствует действительности». Так же точно сносит живые наслоения прежних эпох рассудочная мысль исследователя, который руководствуется «пониманием специфики искусства, философии, науки, религии, морали и так далее как голой предпосылки, предваряющей их действительное развитие a priori, в отрыве от истории».

Парадоксально, замечает Ильин, что непревзойденный в известном смысле расцвет искусства у древних греков относится к тем временам, когда само понятие «искусства» еще не существовало, а соответствующая этому понятию реальность не вполне отделилась от ремесла. Из греческого techne вышло наше слово *техника*, от римского ars пошло *искусство* (art, arte), слово, которое первоначально употреблялось в широком смысле, обозначая всякую искусность или искусственность в отличие от того, что дано природой. Еще литература эпохи Возрождения понимала ars в смысле некоторого неразличимого единства искусства и ремесла, хотя достоинство свободных искусств уже ценилось тогда высоко.

Интересно также, что у греков слово *музыка* не имело современного тесного значения, а распространялось на все внушения муз и общее развитие душевных сил человека, его ума, общественных нравов. Еще одно противоречие: в Греции, прославленной искусством великих мастеров, слово *прекрасное* еще не имело его современного значения, а выражало одобрение вообще. Оно могло относиться к техническому совершенству, нравственному достоинству, благообразию формы. «Было бы совершенно неправильно,— пишет Ильин,— если бы мы разочаровались в эстетическом значении Гомера, найдя в эпосе вместо категорий прекрасного, трагического, комического такие эпитеты, как священный, божественный, дивный, блестящий, широкий, беспредельный, большой, великий (megas)». В этом была своя внутренняя диалектика. «Отсутствие общих категорий, их неразвитость, неразработанность и неуточненность говорят о непосредственном восприятии мира как красоты». Даже отсутствие в греческой культуре особой дисциплины, посвященной прекрасному,— позднейшей эстетики — естественно для такого времени, когда прекрасное было неотделимо от жизни и не могло иметь особого существования в академиях и музеях. Сам эпос Гомера был, по выражению Ильина, «своеобразным эстетическим трактатом».

Отсюда общий вывод нашего автора: «Язык предшествующих поколений, сопоставление и противопоставление положительного и отрицательного ассоциирования, которые стали возможны благодаря этому языку, наконец, сами категории мышления — не случайность, которую следует оставить в стороне при анализе положительного содержания человеческого сознания, а, напротив,— отражение реальной действительности во всей ее исторической неповторимости». Реальные корни имеет не только то, о чем думали люди, не только *содержание* их мысли, но и то, *как* они думали, *форма*, или структура, их сознания.

Взаимное отношение языка и мышления противоречиво. В словах важно не только то, что сказано ими, важно и то, что остается невысказанным, хотя доступным пониманию. Это всегда надо предполагать, когда имеешь дело с источниками былых времен. «Ничто не раскрывает,— пишет Иль-

ин,— с такой силой неповторимость истории, как молчание человечества там, где мы ждали бы развернутого высказывания, ничто не заявляет так красноречиво о своеобразии прошлого, как оставленные в стороне участки исследования, мимо которых прошла мысль прошлых поколений, преследуя истину на путях, противоположных тем, на которых преследуем ее мы. Так, трасса плавания на «Кон-Тики» оказалась отличной от трассы, по которой плывут современные суда, ибо им не надо принимать в расчет ни направление ветров, ни течений, которые могли бы помочь мореплавателям, шедшим много столетий тому назад под парусами, или отнести их в сторону».

Таким образом, Ильин отвергает общие рассуждения о «специфике» искусства, как, впрочем, и других форм духовной деятельности. Их отличительные признаки не даны от века, а возникли в ходе сложного общественного процесса. Разумеется, это возникновение само по себе удивительно, почти чудесно. Оно совершилось словно по заказу, как будто мастер выкроил эти формы, следуя заранее поставленной цели. Но так же удивительно выглядит лист клена или цветок и любое создание естественного отбора, которое представляется нам продуктом целесообразной деятельности природы, отвечающим своему назначению.

Поскольку категории мышления и языка носят исторический характер, перед нашим автором возникает опасность релятивизма. В масштабе всемирной истории современное понятие искусства сложилось совсем недавно, почти вчера. Вполне возможно, что царские ремесленники Египта еще не имели понятия о своем артистическом достоинстве (в отличие от любого дипломированного гения наших дней, которому эта мысль слишком доступна). И, может быть, отсутствие всякой претензии на участие в истории мирового искусства даже способствовало серьезности занятий древних мастеров. Ведь их поразительные создания возникли на почве благотворного самоотрицания личности, уже невозможного в более поздние времена. Однако единое мировое искусство все же существовало, даже без знания этого факта, так же как существовал во все времена один и тот же человеческий разум, принимающий иногда самые странные формы. Исторический характер форм человеческого сознания не означает погружения его в царство безразличной относительности — формы бывают разные, но в них есть общий, связующий смысл.

Первые начала развивающегося понятия имеют обычно форму слишком широкую, неопределенную, но богатую реальным содержанием. И наоборот — в более развитом виде, обозначая резко очерченный круг специальных явлений (отвечающих своему понятию), эта живая схема определенного исторического содержания теряет прежнюю выразительную силу. Но главное при этом не теряется. То, что противоположно «готовому результату», служит необходимой питательной средой для всякого последующего конкретного формообразования, не устраняя его. «Противоположность действительного развития готовым результатам,— пишет Ильин,— не отрицает этих результатов, а, напротив, подтверждает их. Ведь подтверждает не только согласие, но и различие, противопоставление! Оно возвращает «готовым результатам» их историческое место и значение, сохраняя вместе с тем все богатство процесса действительного развития, которое

исчезает там, где мы остаемся целиком в рамках «готовых результатов». В этом — суть!»

Человек воспринимает внешние образы, он создает образы памяти (которые Аристотель сравнивал с живописью), он думает по-разному. Но формы и категории человеческого сознания при всем их историческом характере не случайны. В их последовательном развитии можно заметить некоторый порядок. Хотя Игорь Ильин нигде не высказывает в общем виде этот формальный закон, его мысль постоянно вращается вокруг него в конкретных примерах и наблюдениях.

Так, например, ссылаясь на Энгельса, он утверждает, что философия как результат и равная себе специфика особой разновидности духовного труда есть плод определенного времени. В более ранние времена ее границы еще недостаточно твердо обозначены, и она отчасти сливается с поэзией, будучи вместе с тем собранием примитивных научных знаний своей эпохи. К этой ступени относится первобытный материализм досократиков, которому суждено было оставить свою неизгладимую печать на мировоззрении самых глубоких мыслителей древности даже в тех случаях, когда течением времени они были отнесены к идеалистическому направлению. И этот первобытный материализм имел свои преимущества по сравнению с последующим, более развитым, но и более отвлеченным материалистическим воззрением, ведущим в конце концов к аналогии между вещественным миром и большой машиной. Что касается философии в целом, то, насыщенная поэтической конкретностью и сохранившая эти черты еще в эпоху Возрождения, она превратилась в университетскую науку, со всеми достоинствами и, более того, со всеми недостатками школьного знания. Ведь первый признак истинного философа, сказал Фейербах, не быть профессором философии.

В таком же духе рассматривает Ильин и общий процесс развития поэзии, сначала преобладающей в потоке первоначального мифологического сознания, затем обособленной в ходе общественного разделения труда и распада особых форм духовного творчества, размежевания с философией и моралью, кристаллизации литературных родов и видов. В центре внимания Игоря Ильина — исторический путь театра от первоначального *широкого* значения этого понятия, включающего в себя реальные жизненные черты, которые согласно нашим современным представлениям с искусством сцены не связаны, к театру в *тесном* смысле слова, каким является он в сознании нашего времени.

Если придать этому более общую форму, то *мир готовых результатов* и *мир начал* предстанут перед нами как два полюса системы всего человеческого в истории. Сначала это формы деятельности, отвечающие более широкому понятию каждой из них, неясные в своих границах и несущие в общем потоке массу посторонних жизненных элементов, полные бьющей через край духовной энергией, жизненным содержанием. На противоположном полюсе растет энциклопедическая система всевозможных specifica, целесообразных назначений каждой особой области. Все здесь соответствует своим понятиям в прямом и точном смысле слова, хотя вместе с неопределенной широтой и смутным богатством содержания теряется нечто существенное. Мир готовых результатов есть по преимуществу

мир формальной деятельности, в котором субъективное созерцание и действие являются чем-то внешним по отношению к объекту. В целом историческое развитие образует строгую систему приобретений и утрат, причем обе тенденции перекрещиваются, открывая возможность лучших, оптимальных сочетаний. Греки рассматривали такие моменты как явления истинной середины, несущей в себе идеал высшего. Вот в каком смысле наш автор был вправе с одинаковым увлечением доказывать две, на первый взгляд, исключающие друг друга истины: греческий мир есть царство чистых форм и вместе с тем благое время, когда форма еще не отделилась от материального содержания, не превратилась в имеющий специальное назначение внешний инструмент субъекта.

Нельзя сказать, что Игорю Ильину все это было совершенно ясно. Тем не менее я позволю себе извлечь из его неопубликованной рукописи следующее прекрасное место, лишь немного исправленное мною в стилистическом отношении, чтобы его можно было напечатать: «Обогащение положительного содержания греческого сознания в связи с развитием общественных отношений и распадом первобытно-родовой общины — вот что приводит к самоопределению поэзии, истории, философии, религии, морали, к отрицанию единства сознания у греков и целостности самого эпоса. Однако как распад единого сознания человечества на различные его формы, так и сами границы и взаимоотношения между ними историчны, изменчивы. Отрицая себя в различии созданных им форм, единство человеческого сознания восстанавливается снова, отрицая замкнутость этих форм и создавая возможность перехода одной формы в другую. За всеми этими переходами раскрываются все бо́льшие глубины проникновения человека в сущность природы и общества, растущая безусловность сознания в целом. Категории нашего сознания, различие форм его, их природа, взаимоотношения и связь между ними рассматриваются здесь не как вневременная предпосылка их исторической последовательности, а как итог многовекового развития человечества, которое сначала говорит еще шепотом. Но то, что оно говорит, это идеи революционных преобразований, освобождения человека от ограниченных условий его существования».

Таким образом, элегия по уходящей конкретности былых времен переходит в торжественный гимн развитию «безусловности сознания», в котором единство форм на более высокой ступени восстанавливается. И мы чувствуем, что диалектическая интуиция ведет Ильина в истинном направлении, что единство сознания противоречиво, но безусловно растет, хотя не совсем ясно, как это происходит, во всяком случае менее ясно, чем процесс развития от конкретного к абстрактному, так хорошо изображенный нашим автором. Возможно, что ему удалось бы продвинуть вперед исследование другой стороны вопроса, но дело его жизни осталось незаконченным. Впрочем, история оставила последнее слово за собой, и мы можем только догадываться о ее возможных намерениях. Во всяком случае, насколько я вижу из рукописей Ильина, опыты предвосхищения будущего «синтеза искусств» в духе Gesamtkunstwerk Рихарда Вагнера не вызывали у него большого восторга.

Критика абстрактного, субъективно-технического понимания формы в искусстве (как, впрочем, и в других разделах энциклопедии современной

культуры) делает понятным античный энтузиазм Игоря Ильина. Именно греческая древность занимает в его интересах главное место, что не мешало ему столь же искренне увлекаться живописным гением Федотова или писать о советской графике.

Прошли века, не лишенные глубины и блеска, а греческая культура эпохи расцвета гражданской общины древнего полиса все еще служит примером слияния личной энергии и самого виртуозного мастерства с объективным началом общественной жизни. Произведения искусства, горделиво подписанные мастером, дошли до нас в немалом числе уже из VI столетия до н. э., но в греческом мире личность художника легко и свободно выражала что-то большее, чем его особое «ви́дение». В своем эргастерии — мастерской он делал святое и общее дело.

Древнему обществу еще недоступна формальная свобода сознания как целесообразного инструмента его познавательной функции или функции контроля над подсознательными инстинктами, органа выражения субъективной художественной воли или средства информации и коммуникации, наконец, просто системы знаков, способных служить любому содержанию, чтобы в последнем счете из слуги превратиться в господина. При таком представлении о нашей внутренней жизни, сознание само по себе беспредметно, пусто и может быть наполнено чем угодно — была бы только слепая сила напора или машина давления в умелых руках. «Всякий человек всякую суть всегда понимать способен,— сказано у Щедрина,— стоит только внушить».

История этого предрассудка, имеющая, разумеется, свои корни в действительности, которую он отражает, несмотря на видимость полного разрыва между формой сознания и его материальным содержанием, тесно связана с историей нового времени, особенно в эпоху капитализма. Древний мир не пошел на этом пути дальше «Бузириса» Исократа, да и то подобные парадоксы сохранились в памяти людей скорее как предмет удивления, смешанного с ужасом.

Внимательный читатель заметит, что античный энтузиазм нашего автора таит в себе отвращение к пустоте внешне функционального, но лишенного собственной объективной меры сознания и вместе с тем мечту о том, что это варварство рассудка будет только переходным временем к подлинной свободе духа, вернувшего себе наивный реализм греков. Конечно, это мечта. Опираясь на свои внушительные расчеты, футурологи рисуют другое будущее. И что же? Их новый бравый мир способен вызвать только жажду бессмысленного разрушения и насилия. Мы видим это не в будущем, а сегодня, не в утопическом романе Хаксли, а на каждой странице больших мировых газет. Вот почему человеку нашего времени трудно отвергнуть старую мечту народов, тем более что она имеет свою историческую опору в научном идеале коммунистического общества.

Из всего сказанного можно понять то внимание, которое Игорь Ильин уделяет античной мифологии как реальной форме народного мышления, выступающей перед нами во всем своем неповторимом своеобразии. Другим общественным условиям соответствуют другие формы сознания, менее стихийные, но также имеющие свой внутренний закон. Древнее мифотворчество, рожденное в недрах жизни и неотделимое от нее, реши-

тельно отличается от свободных вымыслов фантазии более поздних времен и уже по этому одному не может быть поставлено в один ряд с новейшими опытами фабрикации какого-нибудь оригинального «мифа».

МЫШЛЕНИЕ В ОБРАЗАХ, РЕАЛИЗМ

Греческое мышление было по преимуществу образным даже там, где мыслящая голова имела перед собой абстрактные представления, например, геометрические. В своей работе «Эстетика гармонии и числа» Ильин хорошо показал это применительно к Пифагору и его школе. В неразложимом единстве чувственного образа сливались различные стороны жизни, которым предстояло далеко разойтись в дальнейшем. Так, еще у Платона и Аристотеля хороший человек именуется «четырехугольным». То, что мы называем в искусстве греков золотым сечением, пишет Ильин, было для них не только формально-геометрической мерой, но одновременно и определенным отношением индивидуального и гражданственного, «единством математики и этики, музыки и гражданской свободы, единством искусства в широком смысле слова с природой, которое нашло свое осознание в числе и гармонии». Все это с особенной величавой торжественностью сказалось в искусстве эпохи Перикла, когда Афины ценою жизни павших в борьбе за свободу Греции стали «опорой Эллады», «Пританеем мудрости», «божественным городом», «пиршеством для глаз и ушей».

Нетрудно заметить, что в своей морфологии общественного сознания наш автор, человек тридцатых годов, примыкает к наследию Гегеля. Тем более удивительно, что критика Ильина обращается также против известной формулы *мышление в образах*, принятой в качестве возможного определения искусства Белинским вслед за Гегелем. С легкой руки Г. В. Плеханова эта формула вошла и в марксистскую литературу. Игорь Ильин оспаривает ее; как же это могло случиться и почему?

Чтобы избавить читателя от недоразумения, которое часто встречается в наши дни, я позволю себе сделать одну существенную оговорку. Нельзя смешивать истинный смысл теории мышления в образах с ее вульгарным или школьным применением. Самое плохое применение какой-нибудь теории не является доводом против нее, что в одинаковой мере относится к любой теории, будь это богословие или марксизм. Именем божиим злоупотребляли во всяком случае не меньше, чем материалистической диалектикой.

Что может и должна сделать верная теория, чтобы обеспечить некоторую безопасность от ложных применений ее? Прежде всего установить, где начинается скользкое место, опасное для равновесия элементов, образующих плоть и кровь этой теории. Ибо совершенной безопасности от плохого применения никакая теория дать не может. Шаг в сторону, и с любой высоты можно скатиться вниз, а чем выше вы забрались, тем опаснее будет падать.

Что касается критики Игоря Ильина, то она является скорее защитой формулы *мышления в образах,* чем осуждением ее. Он просто хочет оградить существо этой теории от опасного скольжения в сторону прагмати-

ческой субъективности, то есть школьной трактовки мышления как произвольной акции нашего ума и образной формы как яркой, чувственно-привлекательной упаковки, в которой полезная идея преподносится нашей слабой натуре. Критика Ильина не имеет ничего общего с модной в настоящее время попыткой воздвигнуть род китайской стены между научным мышлением и эмоциональным миром художника. Наш автор не всегда бывает достаточно ясен, но присутствие мысли в образных представлениях художника является для него аксиомой, не требующей доказательств. Ничего другого он, собственно, и не хочет сказать.

Взгляд Ильина состоит в том, что образы художника не меньше, чем мышление в силлогизмах, наполнены содержанием объективной реальности и потому непроизвольны, несотворимы по щучьему велению. Он видит в них нечто более существенное, чем простой материал для наглядных иллюстраций к хорошим передовым идеям. Таким образом, для него не прошла бесследно традиция русской критики XIX века, откуда и происходит теория мышления в образах. В самом деле, чем виновата критика Белинского, если одно из ее глубоких определений было вырвано из контекста и подвергнуто грубой формализации?

Можно заметить также, что в этом пункте, как и в других чертах своего мировоззрения, Ильин не остался чуждым известному направлению нашей идейной жизни 30-х годов. Все отвергают теперь «иллюстративность» в художественном творчестве, да вот беда — то, что говорится на эту тему, тоже формализовано уже до крайности, до совершенной, можно сказать, пустоты. Тем более есть основание вспомнить таких деятелей критики 30-х годов, как Елена Усиевич. Я имею в виду ее нашумевшую в свое время статью «К спорам о политической поэзии», написанную в 1937 году. Защита *мышления в образах* от вышеозначенной *иллюстративности* требовала в те времена некоторого героизма и ставилась в вину авторам из журнала «Литературный критик» в качестве одного из их самых больших грехов *. Не помню, был ли когда-либо Игорь Ильин сотрудником этого журнала — может быть, и нет. Но так или иначе, на своем участке общественного поля он работал в том же направлении.

Это направление, которое более или менее условно определяют обыкновенно участием в журнале «Литературный критик», порвало с инструментальным пониманием искусства, свойственным одинаково и вульгарной социологии XX века и формализму различных школ и оттенков. Образ художника нельзя свести к простому *средству* для выражения идеи, даже самой истинной и нужной людям. Не потому, что существует заветная грань между мышлением ученого и воображением художественной натуры (все грани относительны и условны), а потому что образ, так же как сама мысль или идея в ее полноте и конкретности, есть истина, не терпящая никакой фальши и неспособная служить внешней цели. Истина — сама себе цель. Это цель нашего знания как идеал разума, это цель нашей нравственности как общественное добро, сплочение всех трудящихся против пара-

---

* Читатель может убедиться в этом из статьи В. Ермилова в «Литературной газете» (1939, 10 сентября), а также из редакционной статьи, опубликованной в журнале «Красная новь» (1940, № 2). Прошу только иметь в виду, что цитаты, приведенные в этих статьях, не достоверны.

зитов под знаменем коммунизма. Это, наконец, цель нашего чувства, очищенного от грубой жадности, умеющего ценить красоту реального мира природы и человеческого общества.

Принимая подобный взгляд на жизнь, И. А. Ильин, разумеется не имел намерения уволить художника в отставку от разумного понимания действительности и борьбы за ее революционное изменение. Скорее наоборот — принятая им точка зрения, и только она, может придать общественной миссии художника более серьезное значение. Во имя этой высокой миссии автор отвергает казенное и прикладное понимание искусства, согласно которому труд художника состоит в нанизывании красивых или выразительных «образов» на заранее данный стержень идеи, переодевание рассудочного мышления в пестрый наряд картин и метафор.

Еще отцы церкви учили, что поэтическим вымыслом можно пользоваться как сладким кушаньем, скрывающим в себе полезное лекарство религиозной морали *. И нельзя сказать, что современные теории, видящие в искусстве особый код, систему знаков или совокупность приемов (даже приемов для достижения самых высоких общественных целей), далеко ушли от подобной точки зрения. Формальный взгляд на *мышление вообще* — вот скользкое место, грозящее и теории *мышления в образах*.

Нет ничего более унизительного для художественной формы, чем превращение ее в приманку, увлекающую взрослых детей, как нет ничего более унизительного для всякой идеи, чем превращение ее в рассчитанную информацию, проникающую через любые преграды посредством ловкой психотехники. Инженеры человеческих душ, умеющие внушать толпе заданный миф, сами относятся к области мифологии. Они никогда не существовали. Даже ложь, внушаемая людям, имеет более или менее длительный успех, если она является протезом истины.

Знаменитые демагоги всех времен могли увлечь за собой массы людей лишь потому, что они обращались к их истинным потребностям, извращая их. Что касается искусства, то аналогия с техникой, безразличной к цели, ради которой она применяется, раскрывает в нем слишком мало. Образы-формы, способные сильно влиять на общественное воображение, суть признаки истинного содержания эпохи в непосредственных ситуациях жизни, открытых для наглядного созерцания. Как сублиматы исторической реальности они сами в известном смысле реальны.

Не лишено интереса, что Игорь Ильин, подвергающий сомнению формулу «мышление в образах», настойчиво подчеркивает, что в греческом мире не только живая мысль художника, но и мышление более отвлеченное, работа человеческой головы были вдохновенным потоком образов и картин. На пороге цивилизации форма непосредственного чувства неотделима от исторического содержания и потому естественна, первоначальна. Таков поражающий своей сильной и в то же время наивной фантазией предметный язык древнейших созданий философской мысли — поэм о природе досократиков, мыслителей греческого Возрождения.

---

* Образованные наследники античной культуры, как Василий Великий, хотели спасти таким образом поэзию от религиозного фанатизма, но это уже другой вопрос.

Поэмы эти были *не столько о природе, сколько о государстве*, сказал один из младших свидетелей развития греческой философии[18]. Действительно, это были притчи, в которых природа служила экраном для более широких воззрений, связанных главным образом с человеческой драмой, захватывающей и напряженной. В дальнейшем мышление, способное создать конкретное целое в голове философа, то есть умозрительное мышление, отделилось от искусства и поэзии, а мысль художника сохранила тесную связь с первоначальной чувственной основой сознания вообще.

Критика формулы «мышление в образах» у Игоря Ильина свидетельствует о том, что его собственное мышление не во всем достигло необходимой ясности. Он пишет, что у древних образный характер носила и религия, и философия, которые также были еще «воспроизведением жизни в формах самой жизни». Между тем это естественно вытекает из первоначальной целостности общественного сознания, свойственной ранним ступеням развития человеческой культуры, и сам Ильин говорит об этом в очень высоких выражениях. С течением времени произошло именно то, что верно определили, вслед за Гегелем, Белинский и его последователи, а именно, разделение *мышления в образах* и *мышления в понятиях.*

Это не значит, что для древности искусство следует определять иначе, не так, как в более поздние времена. В своем будущем развитии, ideell, по терминологии Гегеля, искусство всегда представляло собой главный очаг образного мышления, хотя понимание этого факта, как сова Минервы, явилось гораздо позже. Если афоризмы Гераклита и диалоги Платона также могут быть названы, по крайней мере отчасти, «мышлением в образах», это доказывает только, что в те времена все было искусством. Да, все было искусством — даже речи политических ораторов.

Такую же ошибку делает Ильин по отношению к реализму. Он пишет, что это понятие неприменимо к искусству Древней Греции. Почему же, собственно? «Слово реализм тоже не греческого, а латинского происхождения,— пишет он в одной из своих незаконченных работ,— обстоятельство, чрезвычайно важное для понимания истории искусства. Поэтому отыскивать реализм в искусстве древних греков значит крайне модернизировать античность. Корень этой ошибки один: непонимание античности как особой ступени в развитии человеческого мышления».

Автор, видимо, хочет сказать, что линейкой реализма второй половины XIX века греческое искусство измерить нельзя; нельзя, например, рассматривать фигуры храма Зевса в Олимпии как отдаленное приближение к скульптуре Родена, Менье или Трубецкого. Но метод таких суждений либо давно забыт, либо вообще представляет собой только карикатуру на устаревшие нормы вкуса. Довольно распространенная фраза о том, что понятие «реализм» неприменимо к античному искусству, в лучшем случае означает, что к нему неприменимо понятие «реализм» в *тесном* смысле слова, в смысле внешнего соответствия изображения его оригиналу. Да и в этом случае нужно признать, что греческая древность знала такие движения художественной мысли, которые сильно напоминают эволюцию европейского стиля в XIX веке, хотя нисколько не совпадают с ней, как банки, существовавшие в древности при храмах, не похожи на банк Ротшильда или на современные финансовые группы типа «Дилона и Рида».

Не говоря о мелкой пластике, танагрских статуэтках и вазописи, нельзя, например, отрицать, что скульптура эпохи эллинизма сделала большие шаги к эмпирической верности оригиналу обыденной жизни, столь характерной для буржуазного XIX века. Достаточно вспомнить мюнхенскую «Пьяную старуху», превосходный образец бытового жанра, или позднегреческие скульптурные портреты, среди которых такие известные реалистические в *тесном* смысле слова изображения, как портреты Эпикура или Демосфена. Впрочем, все это слишком известная тема, чтобы останавливаться на ней сколько-нибудь подробно.

Но дело даже не в том, что греческому искусству в определенные периоды его развития присущи некоторые черты, приближающие его к программному реализму XIX века. Дело в том, что последний не исчерпывает всего содержания своего понятия. Есть и другой полюс, менее формальный, представляющий понятие реализма в широком и более материальном смысле. Так, например, сомнительно, чтобы скульптура Родена, в которой подчеркнуто субъективное ощущение, родственное импрессионизму в живописи, превосходила в смысле реальности образа архаические фигуры храма Афайи в Эгине, эти поразительные в своей сдержанной точности подобия человеческих тел, как бы независимые от нашего взгляда и потому тщательно обработанные не только с лицевой стороны фронтона, но и с той стороны, которую никто не видит.

По отношению к греческой пластике часто говорят об идеальности форм, но эта идеальность есть, в сущности, не что иное, как установление точных пределов, которыми формы тела отделяются от остальной беспредельной вещественной стихии. В действительности этих пределов нет, и в то же время они реальны, поскольку к ним бесконечно приближается наполняющее их вещество. Тела с физической точки зрения не отделены друг от друга жесткой скорлупой, хотя идеальная граница меж ними есть, и это идеальное во всей его неотразимой реальности передает искусство своими линиями и поверхностями, которые в XIX веке все более теряют их геометрическую определенность.

И. А. Ильин верно почувствовал наличие двух полюсов, материального и формального, в любом понятии, охватывающем определенный круг человеческой деятельности, будь это философия, мораль, музыка, все, что угодно. В таком же духе следовало бы ему рассуждать и о понятии «реализм». Это понятие не может относиться к одной эпохе истории искусства и не относиться к другой — для такого различия нет никаких оснований, ни исторических, ни логических. Но существует противоречивое развитие, одна сторона которого — путь от материи к форме, от первичной туманности к «готовым результатам», от телесно-чувственного образа к очищенной от всяких примесей воображения зрительной иллюзии. Что при этом многое было утрачено, не раз говорит нам сам Игорь Ильин. Но, к счастью, и реализм, основанный на распаде субъекта и объекта, на внешнем соответствии изображения реальности, также не совпадает со своей формальной программой — он шире ее. Отталкиваясь от классических образцов и создавая картины обыденной жизни, в которых форма стала послушным орудием изображения предметов, утративших объективные признаки ценности, а затем и твердые признаки своего предметного постоянства вообще

(локальный цвет, моделировку объема, линию контура), этот реализм в *тесном* смысле слова также был достаточно *широк*, чтобы стать источником многих завоеваний искусства.

То же самое относится к формуле *мышление в образах*. «Письмо о пользе стекла» Ломоносова — пример обычного в его время дидактического стихотворения, которое пользуется образами как внешним средством для выражения мысли, вообще говоря, прозаической и доступной чисто рассудочному изложению. Все это было бы так, но, вопреки теории, стихи Ломоносова превосходны. Это значит, что, несмотря на служебный характер его «образов», само мышление поэта-ученого осталось *образным* в том объективном, широком смысле слова, который по справедливости можно применить к Гомеру или Данте. Для такого слияния поэзии с наукой в эту эпоху истории русской культуры, видимо, было достаточное основание. Но об этом феномене исторической диалектики мне здесь говорить нечего, я только указываю на общий закон развития формы и возможность его инверсии.

Всем известно, что форма зависит от содержания, что она имеет содержание, что она, наконец, «содержательна». Более трудно понять, что *содержание само по себе имеет форму*. Это его качественная определенность, его сила и слабость, вечность и относительность, способность служить основой для расцвета субъективной человеческой деятельности, и притом в определенном ее направлении, и способность стеснять, едва поддерживать или вовсе гасить эту деятельность в другом. Возможные формы содержания открываются в его развитии. Тот или другой формальный характер или сторона этого содержания подтверждают его присутствие, его определенную реальность, его quidditas, «чточество», как говорили в средние века. Нереальное — бесформенно. Реальное всегда определяется, образуется, поднимает свой рельеф над общей плоскостью, это — определенное реальное. Оно ищет свою истинную форму.

ИСТИНА СУЩЕСТВУЕТ

Следуя правилу «повторение — мать учения», я позволю себе напомнить, что обращаясь к различным историческим эпохам, наш автор видит в присущих им явлениях искусства и философии следы отношений действительности. Эти следы для него не «психоидеология» определенных общественных групп, не символическое выражение их интересов, особого «исторического бреда», по выражению Герцена, не социальные сны наяву, а сознание в собственном смысле слова, то есть в присущем ему состоянии бодрствования и вменяемости.

Отражение внешнего мира — основной феномен науки о духе, и в этом именно смысле формы и образы нашего сознания суть отпечатки реальных образов-типов исторической жизни. Они возникают или, вернее, складываются по необходимым законам, имеющим равную силу для общественного процесса и его отражения в умах людей. Не следует только из этой закономерности форм человеческого сознания делать вывод, что все они одинаково оправданы, одинаково истинны, одинаково ложны. Этому противо-

речит факт вменяемости сознания, который подтверждают своей теорией даже атеисты объективной истины, отрицающие ее.

По некоторым причинам такие теории приобрели в настоящее время громадное распространение. К ним относятся и социологические, и несоциологические версии множественности разумов и культур, несравнимости художественных форм и стилей, одинаково оправданных и не допускающих существования объективного критерия ценности. Нам, разумеется, важнее всего размежевание с теми теориями, которые мотивируют подобный релятивизм ссылкой на материалистическое понимание истории или, во всяком случае, на социологию искусства. Научные убеждения Игоря Ильина возникли именно под впечатлением жестокой схватки с вульгарно-социологическим псевдомарксизмом, происходившей на его глазах в середине 30-х годов, а это было едва ли не самым примечательным явлением теоретической мысли тех лет.

Чтобы пояснить сущность дела современному читателю, для которого «вся история мидян есть один сплошной туман», я не буду тревожить мощи наших отечественных социологов, а возьму в качестве примера старейшего представителя современной западной социологии литературы Левина Людвига Шюкинга. В одной статье 1932 года, ссылаясь на средневековое правило omnia recipiuntur secundum recipientem, то есть «все воспринимается согласно тому, кто воспринимает», Шюкинг старается доказать, что в литературе не бывает «ложных суждений» и все вкусы хороши. Мораль статьи такова: «Если здесь еще невозможно изложить какое-нибудь новое учение о типах *, то едва ли будет слишком поспешным, если мы предвосхитим некоторый заключительный вывод этой теории и скажем — ничто не может быть более ошибочным и более роковым в своих последствиях, чем постоянно снова и снова возбуждаемое требование общезначимости художественных ценностей. Насколько естественно, что каждое достижение выступает с желанием обратиться ко всем, настолько же нельзя ничего отбрасывать заранее, необходимо сохранить и способность восприятия того, что отклоняется от принятой до сих пор нормы. Пусть таким образом каждому единичному существу будет предоставлена свободная возможность отвернуться от того, что неродственно его собственной натуре, и пусть ему вследствие этого не будет приписано «ложное суждение»[19].

Единственное, что можно сказать в пользу этого вывода, состоит в том, что статья Шюкинга была опубликована накануне взятия власти Гитлером, то есть накануне волны больших гонений против «расово-чуждого» и «выродившегося» искусства. С этой точки зрения автор статьи был заранее прав. Разумеется, в гражданском смысле каждый имеет право наслаждаться своими ценностями. Если, например, в настоящее время кто-нибудь предпочитает завывания электрической гитары симфонии Моцарта или настолько широк, что может вместить и то и другое,— это целиком его частное дело. Но перейти отсюда к выводу, который относится уже не к формальному праву, а к существу вопроса, и сказать, что в области художественных ценностей нет ничего «общезначимого», это значит стать на очень скользкую почву.

---

* Речь идет о социальных типах носителей литературных вкусов.

В таком случае почему же нацисты не имели право отвергнуть произведения художников, которые им не нравились? Если Гёте не понимал своего младшего современника Клейста, и это не было «ошибочным суждением», почему же Гитлер не мог без всякой ответственности перед «общезначимыми ценностями» отвергнуть произведения немецких экспрессионистов как «неродственные его собственной натуре»? Разумеется, отвергнуть можно все, но зачем же преследовать художников и жечь их картины? Совершенно верно, жечь произведения искусства — это варварство. Но почему же, собственно, варварство? Потому что эти произведения могут заключать в себе общезначимые ценности, которых мы не понимаем, допуская «ошибочное суждение». Каждое художественное произведение предположительно заключает в себе общезначимую ценность, и потому уничтожать его есть варварство. Отсюда видно, что формальное право каждого быть художником и зрителем *на свой собственный лад* предполагает, что все виды ценности, признаваемые отдельными личностями или общественными группами, образуют единый род, что они в принципе *общезначимы*, хотя ошибки возможны.

Если вы станете отрицать это, поверив Шюкингу, то вы окажетесь не в состоянии оспорить, что жечь можно все, как, собственно, и допускали деятели новых художественных течений начала XX века, предлагавшие сжечь музеи. Лишь впоследствии они усвоили мысль, что на развалинах традиционного вкуса можно неплохо устроиться рядом с классиками.

Другими словами, то, что Кант назвал *эстетическим эгоизмом*[20], заключает в себе опасную двусмысленность. Наша воля выходит здесь за пределы общественного сознания в тот грозный мир, где действуют только силы, критика оружием. Если нет «ложных суждений» и все правы по-своему, то нет и преграды сильнейшему, более новому, побеждающему — бей и круши, потому что ничего святого нет. Сам Левин Шюкинг ссылается на то, что «преобладание» определенного вкуса в обществе часто достигается «самыми материальными средствами». Ломка общезначимых ценностей во всех областях жизни — болезнь, давно уже поразившая буржуазный мир, была знамением новой эры — эры империализма с ее мировыми войнами, геноцидом и стоящим по ту сторону добра и зла сильным государством. Не грехи ваши, а ничтожество грехов ваших вопиет к небу — приводит Ильин слова Ницше. Все грехи отпускаются, лишь бы в формальном отношении они не были мелки. Нет ложных суждений вообще, все оправдано в своем роде, если любое заблуждение или ложь имеют внушительные масштабы и по-своему значительны.

Читатель помнит провинциального аптекаря Омэ, действующего в печальном романе Флобера «Госпожа Бовари». Этот буржуа прошлого века произносит громкие речи о долге гражданина и отца семейства, ссылаясь на Сократа, Франклина, Вольтера и «бессмертные принципы восемьдесят девятого года». Последнее, впрочем, не мешало ему заключить мир с королевской властью в чаянии ордена Почетного легиона, который он в конце концов и получил. Аптекарь Омэ нашего века меняет свою словесность до основания. Теперь он «авторитарная личность» на разных ступенях ее интеллигентности. Если он произносит речи, то против рационализма, если он за демократию, это всегда аристократия культурного, то есть привыкшего к хорошему обслуживанию меньшинства. В морали и эстетике он склоняется

к отрицательным ценностям и смеется над общезначимыми нормами прошлого века, канонами красоты и прочим старьем. Его искусство должно быть «агрессивно» и «провокативно».

Современный аптекарь Омэ, как Вишну, является миру в разных аватарах — он может быть «новым левым» и «новым правым», террористом и консерватором, анархо-либералом и неофашистом. Разумеется, все эти оттенки и то, что скрывается за ними (то есть реальное содержание), необходимо тщательно различать, но практически, на деле они не столь резко отделяются друг от друга, как это с особой наглядностью выступает в современной Италии, а с идеологической точки зрения их общей чертой является воинствующий релятивизм, обращенный против «общезначимых ценностей» и неизбежно ведущий за собой в качестве второго шага режим произвольной унификации распавшихся до состояния полной духовной анархии элементов культуры. Весь этот круговорот уже хорошо известен и в наши дни грозит новым повторением.

Вот почему тезис «не существует ложных суждений вкуса» вовсе не так прогрессивен, как это казалось Левину Л. Шюкингу и множеству родственных ему умов, в том числе и у нас («Социология литературного вкуса» Шюкинга была переведена на русский язык). Если рассматривать вопрос теоретически, этот тезис может быть скорее назван реакционным, ибо он является составной частью общего понятного движения буржуазной идеологии от «бессмертных принципов восемьдесят девятого года» к другим алтарям.

Защитники релятивизма ценностей сошлются на то, что люди типа Шюкинга были врагами нацизма, а потому и называть их реакционерами нельзя, это даже оскорбительно. Такие аргументы не раз приходилось слышать, но, увы, они совершенно несостоятельны. Во-первых, реакционные идеи могут быть у людей, в личном отношении вовсе не реакционных. И нельзя посредством «аргумента от личности» лишить нас права на политический анализ тех или других идей. Во-вторых, вопрос заключается в том, можно ли бороться против фашизма с такой позиции, которая на деле была прологом к утверждению его идеологии, то есть с позиции отрицания «общезначимых ценностей».

К сожалению, этот упрек полностью относится также к распространенным на Западе неомарксистским течениям. А принимая во внимание, что в XX веке и «пережитки капитализма» бывают новые, идущие от современного аптекаря Омэ, более склонного к агрессивному отрицанию общезначимых ценностей, чем к традиционным пошлостям буржуа флоберовских времен, придется сказать, что тезис «не существует ложных суждений вкуса» трудно рассматривать как подарок или полезное открытие и в наших условиях. Словом, если отсутствие единой истины, релятивизм многих разумов, культур и стилей не является признаком личной близости к фашизму, то идеи подобного типа нельзя считать и прочной позицией в борьбе против него.

Но вернемся к теории. Отказ от единства истины, основанный на том, что разное историческое бытие рождает соответственно разное сознание, привел бы нас к философии доктора Крупова или, еще того хуже, его прозектора Тита Левиафанского, двух воображаемых лиц, известных ценителям русской литературы. Для этой философии наш мир есть большой сумасшед-

ший дом, в котором всегда было много безумия, но не видно здравого смысла. Все больные одинаково слепы, каждый по-своему, да и сам врач с его медицинской теорией, кажется, заразился от них душевной болезнью. В самом деле, если все виды общественного сознания суть только разновидности «исторического бреда», откуда возьмется исключение?

Придя к такому выводу, лучше всего стать отшельником, погруженным в нирвану, или предаться другому виду отречения от интеллекта. Но так как обыкновенно человек не может отказать себе в праве думать, как он не может не есть, то ему приходится доверять своему органу мышления, проверяя его, конечно, всеми доступными средствами. Хотим мы этого или нет, но уже в самом малом логическом суждении заложено семя истины и обращение к ее приговору. Мы молчаливо допускаем, что она существует, даже отрицая ее. Различные гносеологические теории могут отличаться сложной системой терминов или могут вовсе не сознаваться как теории, но рано или поздно расчет будет, и роковой вопрос должен возникнуть. Если вы *думаете*, вы тем самым предполагаете наличие *истины*, становитесь на почву ее и допускаете, что в своей полноте она является абсолютной.

Теория отражения есть именно материалистическая теория абсолютной истины. Как бы ни были различны, своеобразны, странны, а иногда и просто дики формы общественного сознания людей, в этих парадоксах совершается историческое движение их мысли, отражающей развитие объективной действительности и стремящейся к наиболее полному охвату ее бесконечного содержания. Если верно, что в каждом отдельном случае сознание есть сознанное бытие, то в целом наша картина мира должна быть сознанием всей полноты бытия, включающим в свой бесконечный горизонт исправление любой односторонности и кривизны. Таков, говоря словами Канта, «идеал разума». В наши дни, когда философия доктора Крупова, сама по себе очень забавная, получила слишком большое распространение и временами даже правдоподобие, верно понятая идея абсолютной истины есть оселок, посредством которого подлинный материализм можно отличить от различных подделок, имя же им легион.

Игорь Ильин сумел остаться в стороне от неистовой пляски маленьких светлячков, празднующих заход солнца. Общее светило истины не скрылось для него за ограниченным горизонтом технической и социальной условности. В этом отношении его взгляды несут на себе отечаток хорошей старины. И слава богу! Тесная связь с глубокой мыслью прошлого, ее великой материалистической традицией, подчеркнутая Лениным,— не отсталость, как болтают темные люди нашего просвещенного века, а залог душевного здоровья будущих поколений. Итак, третий пункт исповедания веры нашего автора состоит в том, что *истина существует*!

Слово истина звучит очень громко, и, произнося его, я всякий раз испытываю чувство неловкости. Но если читатель найдет, что в употреблении этого великого слова я позволил себе что-нибудь лишнее, прошу принять во внимание смягчающие вину обстоятельства. Идея безусловной, хотя и относительной в историческом смысле истины не так очевидна и не так доступна в наши дни, как может показаться на первый взгляд. Поэтому и высказывать ее вовсе не значит ломиться в открытую дверь. Совсем нет.

Если я не ошибаюсь, критические умы находятся в настоящее время под воздействием некоторого предубеждения, состоящего в том, что истина — это дама склочная, в общежитии неприятная, склонная писать заявления на соседей и к тому же имеющая родственные связи с догматизмом. Откуда взялась такая репутация, понять можно, однако в действительности истина больше всех пострадала от догматизма, не имеющего к ней никакого отношения.

Тем не менее целое довольно распространенное литературное направление старается в настоящее время сбить цену с истины, особенно в искусстве. Западный модернизм и отечественная ахинея о «воскрешении отцов», провинциальный социологический скепсис и теория информации — все пущено в ход, чтобы доказать полную отсталость мышления, основанного на убеждении в том, что истина существует. Не сомневаюсь в том, что защитники у нее есть. Однако вряд ли я перейду границы дозволенного, если скажу, что не все они на высоте.

«ГНОСЕОЛОГИЗМ»

Чтобы не выражаться столь туманно, обратимся к примерам. С недавних пор на страницах нашей печати встречается специальный термин, созданный для обозначения особой опасности, проистекающей из веры в истину. Эта опасность называется «гносеологизм». Люди тридцатых годов, рассказывают нам сочинители новой мифологии, страдали односторонним гносеологизмом, откуда и все темные стороны их времени.

Ах, дорогой читатель, мне приходилось слышать на своем веку много обвинительных формул, хороших и разных — от жизни никуда не уйдешь. Некоторую изобретательность в этом отношении проявили не только 30-е годы. Однако такого уклона, как «гносеологизм», я никогда не слышал. Не было и «примиренчества» к нему, согласно забытой теперь номенклатуре.

Но мы живем с вами в другое время. Право иметь собственное мнение по теоретическим вопросам сегодня никем не оспаривается, и стоит, пожалуй, воспользоваться этим правом и привести некоторые выдержки из распухшего за последнее время дела о «гносеологизме» 30-х годов. Кто первый выпустил утку о «гносеологизме» — не знаю, да и знать не хочу, но вижу, что уже пошла писать губерния.

М. Каган в толстой книге, уверенно названной «Лекциями по марксистско-ленинской эстетике», пишет, что в 20-х годах имело место «увлечение проблемами социологии искусства вплоть до полного поглощения ею эстетики, и вульгаризованная трактовка самой социологии искусства»[21]. Попытки преодоления этих недостатков, как сообщает автор, относятся к 30-м годам. «В искусстве увидели теперь *форму отражения и познания действительности*, и на авансцену эстетической теории вышла категория «реализм»[22]. Автор условно сочувствует этим «попыткам», но тут же подчеркивает свое превосходство над столь устаревшей точкой зрения: «К сожалению, в эти годы преимущественное внимание стало уделяться гносеологическому аспекту художественного творчества, что нередко приводило к абсолютизации познавательного начала искусства, к представлению о реализме как о внеисторическом, вечном качестве искусства, к игнорированию положительных момен-

тов, заключенных в социологии искусства 20-х годов. Нужно также признать, что в это время в советской эстетической мысли, а также в художественной критике и в самом искусстве начали проявляться элементы догматизма, усилившиеся после войны, во второй половине 40-х и начале 50-х годов». Вместе с «выходом на авансцену» эстетической теории самого М. Кагана «эти ошибки стали преодолеваться решительно и всесторонне»[23].

Ту же схему насчет того, что в 30-х годах преимущественное внимание «стало уделяться» гносеологическому аспекту, а со второй половины 50-х годов эти ошибки «стали преодолеваться», читатель найдет в книге Ю. Давыдова «Искусство как социологический феномен». Автор утверждает, что «эстетики тридцатых годов» были «зачарованы» магической формулой гегелевской диалектики — формулой тождества противоположностей. «Магический смысл этой формулы заключается в том, что она давала ее обладателю прочную иллюзию решения любого вопроса еще до того, как он, собственно, был как следует поставлен и сколько-нибудь удовлетворительно сформулирован. Стоит только найти в проблеме «две стороны», а затем сказать, что они должны быть «едины», согласно закону «единства противоположностей», как оказывается, что проблема вроде бы уже решена»[24].

Наивный читатель готов поверить, что Гегель был так глуп, а «эстетики тридцатых годов», зачарованные его магией, оказались ниже уровня Ю. Давыдова. Но, видимо, забыв свои собственные слова, автор тут же строит схему, состоящую из двух сторон. «Эстетики двадцатых годов», рассказывает он, преувеличивали одну сторону — социально-идеологическую. «Эстетики тридцатых годов» грешили противоположной крайностью, они слишком много места уделяли познанию и ввели «метаисторическую» категорию народности. «Случилось так, что теоретическая мысль 20-х годов и теоретическая мысль 30-х годов в своем противостоянии друг другу персонифицировали две стороны антиномии «исторического» и «логического», два способа анализа, расчленения явлений культуры — «горизонтальный» и «вертикальный»[25]. Значит, все же «две стороны»?

Что горизонтально, что вертикально и почему — понять не так просто, но во всяком случае Ю. Давыдов обнаруживает явную зачарованность объединением этих «двух сторон» в некотором единстве. «Итак, мы зафиксировали определенную теоретическую антиномию, развернувшуюся в истории советской эстетики в виде последовательно сменявших друг друга этапов развития мыслей об искусстве, каждый из которых пребывал под знаком господства одной из сторон антиномии». Чем же это кончилось? Знакомое гегелевское «тождество противоположностей» дает себя знать в «социально-гносеологическом подходе к искусству» [26].

К сведению современного читателя нужно заметить, что исторические факты, сообщаемые Ю. Давыдовым, отчасти ни на что не похожи, отчасти похожи на те обвинения, которые уже выдвигались против «эстетиков тридцатых годов» более сорока лет назад. Так, обвинение в гегельянстве и возвращении к Белинскому не новы — они уже были в ходу и склонялись в те времена как горизонтально, так и вертикально.

«Преувеличение гносеологической специфики» в критике тридцатых годов, ее «крайне обуженное понимание реализма», если верить Давыдову, «получили, так сказать, официальное закрепление и признание на страни-

цах единственного в стране эстетического и литературоведческого журнала — «Литературный критик»[27]. В позднейшей критике модернизма со стороны пишущего эти строки Ю. Давыдов открыл «стремление оживить эту концепцию», возникшую в давние времена, «еще в 30-х годах», но которая «с самого начала настораживала вдумчивых исследователей»[28] и так далее в том же роде.

Те, кого называют сегодня «эстетиками тридцатых годов», защищали в те годы истину в искусстве и теорию отражения как основу художественного реализма в упорных дискуссиях на страницах «Литературной газеты», других газет и журналов; писал на эти темы и «Литературный критик», но никакой официальности в последнем, конечно, не было. Каким образом «вдумчивым исследователям» удалось покончить с «эстетиками тридцатых годов» столь основательно, что на протяжении четверти века ни слова о них не было слышно, кроме дежурной брани, не знаю и сказать не могу. Здесь меня занимает другое. Мое дело сопоставить новые и старые свидетельства о «гносеологизме», выяснить, куда клонят жалобы, которые подают «вдумчивые исследователи» наших дней на «эстетиков тридцатых годов». Свидетельства эти не согласуются друг с другом, но тут уж ничего не поделаешь.

В большой статье, помещенной в сборнике «Советское литературоведение за 50 лет», Г. Поспелов осуждает «течение», из взглядов которого «легко можно сделать такой более широкий вывод, что вообще консервативность и даже реакционность общественных позиций писателей не только не мешает, а иногда даже способствует глубине и силе их художественных обобщений, величию их творчества и, следовательно, писатели могут и не стремиться к овладению наиболее прогрессивными общественными взглядами»[29]. По свидетельству Г. Поспелова, одним из главных грехов критикуемых им воззрений считалась «странная концепция «бюрократичности» советской литературы и ее «иллюстративности»[30].

Подтверждается ли по крайней мере, что «эстетики тридцатых годов» были на стороне «логического», как пишет Ю. Давыдов? Нисколько! Г. Поспелов имеет в виду прямо противоположное. Он приводит цитату из обвинительного заключения В. Ермилова (1939 года [31]) — одного из тех писаний, которые шумно разоблачали цели «эстетиков тридцатых годов» — приписать советской литературе «иллюстративность» и утвердить ложный принцип, согласно которому подлинные художественные произведения возникают стихийно, вне передового мировоззрения художника. «Нам редко приходилось видеть,— приводит Г. Поспелов слова В. Ермилова,— в столь откровенной форме изложение старых-престарых «бергсоновских теорий» о необязательности для «подлинного» художника преодоления своих иллюзий и ложных реакционных взглядов, о том, что для художника «излишне» овладение передовой наукой»[32].

Хорош «догматизм» и «гносеологизм» авторов чуть ли не «официального» направления, которые преувеличивали логическое и смешивали искусство с наукой, как утверждают сегодняшние «новые старые»! Кто же в конце концов прав — Г. Поспелов с В. Ермиловым или Ю. Давыдов с М. Каганом? Они говорят об одном и том же предмете прямо противоположное, и читатель вправе сделать заключение, что доверять таким свидетелям нельзя. «Кто прошлое вспомянет, тому глаз вон». Я понимаю это правило и готов

придерживаться его, но, как видит читатель, это не зависит от моей доброй воли. Волей-неволей приходится говорить о том, что было и чего не было.

Послушаем еще одного свидетеля, который показывает против «гносеологизма». Из наблюдений Г. Недошивина следует, что авторы этого направления приписывали слишком важную роль идеологии, так что в их руках «искусство тускнело», а все, что лежало за пределами «предписанной нормы», отвергалось [33]. Эти авторы, утверждает Г. Недошивин, настолько преувеличили роль идейно-философского мировоззрения художника, что обнаруживалась даже возможность «иллюстративности»[34]. Более ясно выражаясь, произведения искусства были для них чем-то вроде наглядных пособий к определенной сумме идей.

Заключения нашего автора этим не исчерпываются. Он хочет осветить «некоторые важные аспекты в истории советской эстетической мысли» и для этого касается «методологии подхода к художественным явлениям, характерной для направления в эстетике 30-х годов, получившего название группы «Литературного критика»[35]. Ее «серьезные заслуги» в критике вульгарной социологии и в «раскрытии сущности искусства как одной из форм духовного освоения действительности» не оспариваются. Более того, Г. Недошивин утверждает, что «пристальный социальный анализ ряда литературных явлений», заключающийся в наших слабых произведениях, «до сих пор во многом остается образцовым». В те времена и «раскрытие мировоззрения мастера проводилось, как правило, очень тонко, без всякой вульгаризации», и «к концепции художника исследователь подходил во всеоружии диалектики, опираясь на обширную эрудицию»[36].

Переходя от комплиментов к содержанию дела, Г. Недошивин пишет: «Факт искусства становился прозрачным, он делался видным «насквозь», но внутри можно было различить только его социально-философскую концепцию. Искусство рационализировалось». «Характерным образом все, что оставалось за пределами концепции, выразимой на языке понятий, не привлекало внимания ее представителей в критике. Не отсюда ли их постоянное и настойчивое тяготение к *ясности*, к классической простоте, своеобразный культ разума. Все темное представлялось им бесформенным и заслуживающим эстетического осуждения». Эмоциональную сторону искусства они не понимали. «То, что в искусстве не переводимо на язык рассудка,— бесформенно и, следовательно, уродливо. Красота воспринимается поборниками этой концепции лишь в облике порядка, правильности, гармоничности. Все, выходящее за границы, контролируемые логикой, решительно объявляется художественно неполноценным. За пределами предписанной нормы нет и не должно быть настоящего искусства. Отсюда опасность тяжелых ошибок вкуса, взнузданного стальными удилами строжайшего Ratio»[37].

«Стальные удила», «строжайшее Ratio», пишет Г. Недошивин. Откройте статью другого критика — С. Машинского, и вы прочтете прямо противоположное. «Таким образом,— подводит итоги своего исследования той же проблемы С. Машинский,— в реализме преувеличивалось стихийное, подсознательное начало и недооценивалось значение передового мировоззрения. Сторонники этой теории, сами того не замечая, защищали, по существу, старую концепцию — бессознательности художественного творчества»[38]. Вот вам и «строжайшее Ratio»!

Что-нибудь одно — либо «гносеологисты» тридцатых годов проповедовали «рационализм» и вытекающую из него «иллюстративность» искусства, либо они стояли за «подсознательное начало» (в духе то ли Бергсона, то ли Ницше и Шпенглера) и «недооценивали роль передового мировоззрения». С одного вола, говорит пословица, двух шкур не дерут. Пусть эти нападки, даже несправедливые, заставят нас с вами, читатель, обратиться к наследию 30-х годов, чтобы подумать над ним самостоятельно.

В заключение приведу еще одно свидетельство по делу о «гносеологизме», на этот раз в пользу истины и ее значения в творчестве художника. «Вне объективной истины подлинное искусство немыслимо,— пишет М. Овсянников,— кажется, это ясно как день. Увы, в нашей эстетической литературе часто можно услышать сетования на односторонность подобного гносеологического толкования искусства. Даже появился термин «гносеологизм» и употребляется он в отрицательном смысле. За последнее время появились концепции о «полифункциональности» искусства. Какие только функции не называются — просветительская, семиотическая, гедонистическая, функция общения. Некоторые исследователи насчитывают более десятка функций искусства, причем они ставятся рядом на одну доску. А между тем в искусстве есть нечто самое главное, и именно это главное и дает возможность искусству выполнять различные функции в обществе»[39]. Что верно, то верно!

БЫЛИ И НЕБЫЛИЦЫ

Теперь читатель имеет некоторый материал для суждения о том, что скрывается за новым словом «гносеологизм». Допустим, что угроза преувеличения роли истины, особенно, например, в искусстве, действительно существует. Верно ли, что именно из этого преувеличения возникли грозные «последствия», «предписанные нормы», «стальные удила» и прочие обстоятельства, которые не к ночи поминают гонители так называемого гносеологизма? *

Исторически дело обстояло совсем не так. Нет, совершенно иначе, можно даже сказать — наоборот. Истина, значение которой преувеличивал так называемый догматизм, состояла прежде всего в том, что никакой истины нет. Сперва возникло некое общественное настроение, согласно которому истина имеет только инструментальное, условное значение как орудие наше. Если отбросить «классовую» терминологию, потому что дело не в словах, то окажется, что главным содержанием жизни для широко распространенной схемы (которая выдавала себя тогда за марксистскую теорию в ее наиболее последовательном и остром виде) стала борьба, лишенная всякого абсолютного содержания,— без истины и справедливости, простая схватка враждебных сил. В крайнем случае речь могла идти о победе «нового» над «старым». Это было и на сцене, и в историко-литературных анализах, и в эстетике, которая называлась тогда социологией искусства. Когда объективные сдержи-

---

* Обвинения в «гносеологизации эстетического», выдвигаемые против советского марксизма (как следствие влияния Гегеля и «догматической эры»), являются обычными в той части западной литературы, которую трудно назвать прогрессивной. Так, против «тождества истины и красоты» воюют чешские структуралисты из Мюнхена Зумр и Каливода при поддержке Вольфгарта Хенкмана[40].

вающие моменты и независимые от нас правила игры бывали стерты, открывался путь к обыкновенному культу силы. Вот небольшой пример.

Помнится, в начале 30-х годов на сцене одного московского театра был поставлен «Гамлет» Шекспира в необычном варианте. Режиссер понял истинные мотивы поведения загадочного принца как тайную «волю к власти». Дух отца был упразднен — это сам Гамлет, пользуясь кувшином для усиления голоса, изображал его,манипулируя сознанием своих современников, чтобы захватить престол. Впрочем, едва ли автор новой версии гамлетизма понимал, что из всего этого следует в жизни его современников.

Конечно, многие, очень многие не понимали того, *что* они делают, ломая до основания всякие «каноны» и «абсолюты». Это были наивные честные люди, охваченные вихрем всяческой «левизны», которых, разумеется, следует отличать от простых карьеристов и дельцов, также усвоивших нехитрую логику отрицания «канонов». Так или иначе будущая история нравов скажет вам, читатель, что худшие элементы 20—30-х годов опирались именно на стихийно сложившуюся теорию условности истины. Они научились оправдывать свой образ жизни вульгарной социологией, которая доказывала, что произведение искусства и всякого духовного творчества всегда было каменным рубилом для продалбливания черепов. Чем лучше оно это делало, тем выше была его художественная ценность в их глазах.

Перечитывая сочинения А. В. Луначарского, я нашел у него любопытную бытовую зарисовку или, если хотите, социологический диагноз. Речь идет о литературном быте двадцатых годов. «В буржуазном обществе,— говорит Луначарский,— да, вероятно, так было и во всех других обществах до нас,— молодежь вообще легко устремляется к отрицанию прошлого... Такая «тенденция» проявляется и у нас... (и) приобретает в искусстве особенный характер. Пушкин давно умер, и на его место сесть нельзя; но можно сесть на его место в пантеоне литературы. Какой-нибудь самолюбивый молодой человек чувствует с большой силой и остротой обиду на то, что вот стоят бронзовые фигуры не его, Иванова, а других людей, из других поколений. Он хочет, чтобы его признали более высоким, чем они... Приемы и чувства, возникающие при этом, бывают хотя и не совсем благородными, но житейски вполне понятными. Такие юноши иногда (даже часто) заключают друг с другом союз, состоящий в том, что петух хвалит кукушку за то, что кукушка хвалит петуха, и оба они — и петух и кукушка — «гордо отрешаются от старого»[41].

Эти, так сказать, группы давления и союзы людей, жаждущих командовать другими, были в те времена естественной формой проявления психологии общественного типа, желавшего получить свою часть в совершившейся революции. Картина литературного быта, написанная Луначарским (конечно, неполная), как бы иллюстрирует мысль Ленина — нет ничего более опасного для революции, чем мелкобуржуазная стихия и ее психология. Крайности авангардизма в искусстве стояли для Ленина в одном ряду с анархией, хаосом и другими формами чисто негативного бунта мелкого собственника. Самым легким способом приспособления в те времена было резкое отрицание старого, разрушение и ломка всякой традиции, в том числе и полезной, нужной, даже революционной. В глазах Ленина не существовало принципиальной разницы между «нелепейшими кривляниями», которые поклон-

ники художественной моды выдавали тогда за самое смелое, «пролетарское» культурное творчество, и авангардизмом в политике типа детской болезни «левизны» в коммунизме и других уклонов и искажений.

Чрезмерное отрицание старого не способствует целям революции. И если преувеличение противоположности между новым и старым до некоторой степени неизбежно во всякой глубокой революции (как отмечал Ленин в своей последней статье «Лучше меньше, да лучше»), отсюда вовсе не следует, что Ленин оправдывал это положение или, что он превращал отвлеченную борьбу «нового» и «старого» в норму исторического движения.

Ленин считал, что все хаотическое брожение тех лет должно быть подчинено разумному контролю и руководству с точки зрения коммунизма, в противном случае оно будет способствовать восстановлению буржуазных порядков. В исторической логике ленинской революционной позиции было больше подлинной новизны, чем в целой туче ничтожных явлений модного новаторства.

Символическая борьба против бронзовых фигур, выражающих старый мир, и требование поставить на их место или по крайней мере рядом с ними что-то совершенно новое, свое, хорошее уже тем, что оно ново, эта смесь вульгарно-социологического разоблачения классиков с идеями модернистского авангарда имела большую демагогическую силу в первые годы новой эры. Она захватила фантазию людей, которым и не снилось, что психологическое содержание их борьбы было таково, как это описывал Луначарский.

Но мы уже знаем, что представления человеческой головы кристаллизуются по своим собственным объективным законам, отражающим движение вещей в мире действительном. Раз возникнув, они становятся формой, в которую может попасть чуждое им содержание, выигрывая от этого или, наоборот, много теряя. Социалистическое содержание общественной мысли 20-х годов много теряло от искажения его формой, отвечающей приемам и чувствам если не благородным, то житейски вполне понятным, как пишет А. В. Луначарский. Это была житейская философия маленькой бестии, требующей себе львиную долю добычи, жалкая теория, согласно которой все львы, известные древнему и новому миру, были в сущности только крысы, ловко скрывающие свою мелкую жадность. Грубый уравнительный инстинкт взбудораженного мелкобуржуазного обывателя нашел себе в этом полное удовлетворение. Собственно говоря, вульгарно-социологическая картина истории была обращенной в прошлое психологией литературного дельца, который во всем старался найти следы борьбы эгоистических групп петухов и кукушек, восхваляющих друг друга и умеющих маскировать свои подлинные цели высокими фразами. Так незаметно росла привычка видеть в любом мифотворчестве необходимую черту истории, смотреть сквозь пальцы на очевидное несоответствие между реальностью и легендой, ибо что есть истина? Во все времена она была только орудием известных целей.

Ссылались при этом на ложно понятую идею классовой борьбы. Потом нашлись другие формулы, также по-своему выражавшие условный характер истины, ее обязанность поворачиваться в любую нужную сторону. Но при всех изменениях воинствующий нигилизм мелкобуржуазного обывателя сохранил свое длительное, «структурное» значение. На фоне естественного отталкивания массы людей от вековых предрассудков старой помещичьей

и мещанской России это базарное отрицание всего высокого могло казаться только чрезмерным усердием, «вульгарностью». На самом же деле оно имело свой социальный эквивалент, хотя нельзя отрицать присутствия в нем простого невежества и добросовестного заблуждения, не знающего, какие последствия вытекают из его собственных крайностей. Нельзя также сказать, что в литературе каждый неистовый ревнитель мог получить за свое усердие аксельбанты. Многие получили в конце концов совсем другое, но это уже обычные шутки истории, и от этого содержание дела не меняется.

Если же в самом расцвете сил так называемый догматизм должен был все-таки обратиться к языку истины, хотя и высохшей, как мертвый цветок, это значит, что он не был всесилен, что властвовал он не как законный монарх, а как узурпатор, вынужденный снова и снова доказывать свои права. И не всесильны были, как видно, служители культа собственной личности, если они не могли убить живой интерес к подлинному марксизму у таких людей, как Ильин, и в массе прекрасной, развитой и талантливой молодежи, пришедшей в учебные заведения накануне второй мировой войны.

Тридцатые годы — время глубоких противоречий, и тот, кто говорит об этой эпохе в общей форме, минуя горечь внутреннего конфликта, продолжает именно худшее в них, догматическое единообразие. Приведение всего к одному знаменателю возобладало в конце 30-х годов, и все же было бы несправедливо предать забвению другие черты этой богатой внутренним содержанием эпохи. Между крушением старых догм абстрактного марксизма, сохранившихся еще с дооктябрьских времен, и утверждением единого догматического образца открылось удивительное время, когда наряду с кипучей деятельностью смешных маленьких идеологических человечков, верно схваченных кистью Михаила Булгакова, стали возможны страницы марксистской литературы, которых не стыдно и теперь.

Когда я говорю о людях тридцатых годов, в памяти возникает живое чувство духовного подъема и отвращения к мутной идеологической схоластике, охватившее несколько поколений. Незабываемая страница жизни! Несмотря на то, что люди этого племени слишком верили в свои силы и пережили много дурного, способного вызвать разочарование, они не были раздавлены суровым ходом истории. Имей смелость ошибаться и мечтать — сказал Шиллер.

Биография поколений тридцатых годов оборвалась войной — одни честно сложили головы на полях сражений, других жизнь разметала во все стороны. Кто пережил войну, должен был стать участником других общественных положений и взять на себя не всегда благодарный труд восстановления прерванной связи с новыми поколениями. Некоторые приспособились к обыденщине с ее разочарованием во всем, с ее ретроградной психологией. Но даже они живут на проценты с духовного капитала, полученного в те времена.

Читатель уже знаком с образцами мифологии гонителей «гносеологизма». Они пишут, что вульгарная социология преувеличивала общественную природу искусства, а «гносеологисты» тридцатых годов — роль истины, теории отражения. Очень удобная схема для того, чтобы без особых научных усилий вознестись над теми и другими! Однако что же получается? Выходит, что «гносеологисты» не уделяли достаточно внимания общественному ана-

лизу явлений искусства. Между тем они только и занимались этим, стараясь показать, что сама ценность художественного произведения зависит от общественного содержания, измеряется им. С этой именно целью они обращались против буржуазно-социологического понимания борьбы классов как воинственной битвы агрессивных общественных групп, интересы которых будто выражали корифеи мирового искусства.

При такой постановке вопроса мастерство художника не имеет никакого отношения к общественному содержанию его позиции. Люди тридцатых годов, именуемые в дальнейшем «гносеологистами», думали совершенно иначе. Они не сомневались в том, что классовая борьба, понятая в духе Маркса и Ленина, берет начало в противоречии между угнетенными классами и своекорыстным узким меньшинством, что главное в ней — борьба за освобождение народных масс от социального рабства и деспотической опеки со стороны этого меньшинства. Отсюда проистекала мысль о народности всего великого в искусстве, поскольку это было возможно в порах старого общества между освобождением от одних паразитов и возвышением других.

«Гносеологисты» не сомневались в том, что поэтическая справедливость художественного произведения является отражением общественной справедливости и не может нести в себе реакционного содержания, если не говорить о тех роковых чертах, которые под влиянием исторических противоречий нередко преобладали в сознании самих народных масс. Но в последнем случае эти реакционные черты могли заключать в себе другое содержание, и притом более передовое, чем общественная позиция прогрессивных дворян и либеральной буржуазии (как это было с крестьянским движением в эпоху Льва Толстого). Все это неплохо объяснила в те времена литература «гносеологистов», и дай бог, чтобы нынешние их критики были хотя бы вполовину так заинтересованы сложным ходом идеологической истории общества, как люди тридцатых годов.

Именно противникам «гносеологистов» не хватало социального анализа в серьезном смысле слова. Подобно «социологии знания» Маннгейма (или позднее сложившейся «франкфуртской школы»), наша суздальская по исполнению, но вполне последовательная со своей точки зрения социологическая литература 20—30-х годов рисовала абстрактные классовые типы, стирая всякую разницу между идеологами темной массы помещиков, опоры трона, и действительными мучениками художественной правды, лучшими деятелями нашей дворянской культуры, как Пушкин и Гоголь.

Пользуясь самыми поверхностными сведениями об историческом материализме, sociologus vulgaris даже не слышал о глубоком различии между тем, что Маркс назвал «идеологическими составными частями господствующего класса» и «свободным духовным производством данной общественной формации»[42]. Тем не менее эта важная грань является отражением коренного общественного противоречия между господствующим классом и угнетенным большинством на вершине общественной пирамиды. Итак, кому же не хватало более глубокого социального анализа?

Вопреки установившейся в те времена системе взглядов, претендовавшей на классовый характер, «гносеологисты» тридцатых годов старались истолковать культурное наследие прежних времен как школу ума и чувства,

необходимую для развития высшей культуры (совпадающей в последнем счете с революционными целями классовой борьбы пролетариата), а не как старый духовный хлам, в котором можно искать только формальное мастерство, да и то лишь с большой осторожностью. Согласитесь, что в те времена это означало новый взгляд на всю традицию мировой и национальной культуры. Это был другой марксизм, не тот, который нужен был воинственному крикуну вульгарно-социологического или авангардистского толка. Новый взгляд имел за собой авторитет классической марксистской литературы и знание ее, которое с этого времени уже трудно было истребить. Ради такого марксизма стоило рисковать всем, чем может рисковать человек.

Что же, собственно, заставляет наших новаторов пересматривать этот вопрос? Новых гонителей «гносеологизма», конечно, не интересует классовый анализ в духе Переверзева или Фриче. Теперь это не в моде. Для них важно вывести творчество художника из его субъективной позиции, и если не полностью отменить теорию отражения, то по крайней мере подчинить истину символам-знакам этого субъективного начала. Вот почему они стараются зарыть поглубже традицию «гносеологизма» 30-х годов.

Итак, нас хотят похоронить еще раз. Ну, полно, полно, не так уж мы загрязнили экологическую среду, в которой живет современное человечество! Люди тридцатых годов, те, о которых идет речь, как понимает читатель, были убеждены в том, что истина существует, и только истинное содержание может лежать в основе прекрасной формы, что истина, добро и красота, при всей их реальной природе,— не условности времени, что они находят дорогу в произведение искусства даже *вопреки* его исторической обусловленности, а если это возможно, то и *благодаря* ей, что они побеждают предрассудки художника верностью его картин, живостью изображения, или доказывают свое могущество другим путем — поражением искусства и торжеством бездарности.

«Люди тридцатых годов» знали, что в искусстве, как и во всех видах человеческого творчества важно не только выражение верных, передовых идей, но и верное их выражение, без мертвой абстракции, угодничества и фальши; что реальные формы изображения жизни передают формальный закон самой реальности; что условное, идеальное, фантастическое суть также формы ее, иногда высокие, иногда, напротив, преувеличенные и унизительные для человеческого духа; что истина имеет разные оттенки и переносные значения; что добро — та же истина; что она требует зрелого оптимизма как твердой, но отнюдь не розовой веры в победу сплочения, исторической моральной силы общества над частными интересами людей, мещанской раздробленностью и неизбежной при этом атмосферой насилия; что гуманизм — это не громкая фраза, а истинная человечность, трезво знающая, чего можно ждать от обыкновенных людей, но знающая также, что только их собственной массовой самодеятельностью, а не добрыми благодеяниями можно достигнуть нравственного подъема, не требующая себе награды за любовь к людям — ни вещественной, ни моральной (в виде слащавых фраз, всегда удобных для оправдания самых гадких дел); что партийность в искусстве — не право на деформацию реального мира, как пишут вслед за пошлым Гароди его последователи, а горячее убеждение в том, что только учение научного коммунизма может просветить внут-

ренний мир современного человека, в том числе и художника, светом объективной истины, внушить ему пафос общественной страсти и отвращение к вековому лицемерию старого порядка жизни в любых его превращениях и пережитках.

Если все это «гносеологизм» — тем лучше для него. Можно только гордиться такой позицией, сохранившей свою чистоту в столь сложных обстоятельствах. Со временем люди оценят ее, а если даже она останется не понятой ими — не беда. Но вот вывести из этой позиции те явления 30-х годов, которые при всей их страшной силе не могли истребить в сердцах людей веру в ленинизм,— для этого нужно иметь извращенное воображение.

Значит, сильна еще уверенность в том, что любой угодный миф можно создать. Постоянное повторение одного и того же, беззастенчивость, взаимная поддержка «петухов и кукушек» — вот и успех. Не советую вам, читатель, верить людям, которые сами пишут, что истинной правды нет, а есть только правда условная. Ничего нового в такой философии не видно, и ее смешные фразы об опасности чрезмерного доверия к истине также не новы. Мы слышали их много раз в других тональностях. В общем, они совершенно достойны «хваленых дедовских времян».

Что же касается разницы между неподкупной истиной творчества и набором рассудочных представлений, с которым ее часто смешивают, то именно «гносеологисты», не отступая под бременем вышеупомянутых дедовских времян, старались пользоваться каждой возможностью, чтобы провести это различие везде, где было возможно. Главными направлениями их деятельности были история литературы и художественная критика. Общие ведомства философии остались за пределами досягаемости. Но и в более свободном литературно-художественном мире «гносеологисты» были далеки от какого-нибудь официального положения. Из писателей тех лет к ним примыкал Андрей Платонов. Он и сам написал несколько прекрасных статей во славу истины. Судя по сиянию, окружающему теперь его немного иконописный лик, Андрея Платонова никто не станет подозревать в склонности к догматизму. Впрочем, мне не нужны такие аргументы, другие писатели этого круга — Владимир Александров, Владимир Гриб, Георг Лукач, Игорь Сац, Елена Усиевич (чтобы ограничиться именами людей ушедших), так же как Андрей Платонов, резко отличались от благополучных ортодоксов тех лет.

Догматизм, конечно, заслуживает осуждения, и оправдывать его я не собираюсь. Но не лучше и догматизм наизнанку, согласно которому всякое твердое убеждение неизбежно становится препятствием на пути свободного развития людей, превращаясь в догму, стесняющую их. Это, конечно, вздор, затертый медный пятак. Кроме того, догматизм бывает разный. Не желаю вам, читатель, оказаться в лапах догматизма самого искреннего и убежденного. Жажда правды, живущая в широких массах людей, часто принимает искаженные, даже ужасные формы. Но такой догматизм еще не худшее. Он свидетельствует о том, что в глубинах жизни совершается свой процесс, который со временем выйдет наружу в более светлом виде. Гораздо хуже догматизм намеренный, рассчитанный, опирающийся на убеждение в том, что никаких убеждений нет, а для толпы людей нужно создать некий полезный миф. Кажется, нынешние противники «гносеологизма» ближе к такой фаб-

рикации мифов, чем люди тридцатых годов с их верой в истину, которая при всей относительности условий всегда присутствует в человеческих делах.

Эти люди не были одиноки, хотя, на первый взгляд, между их литературными занятиями и практическим духом времени лежала пропасть. Идеи «эстетиков 30-х годов» незаметной нитью связаны с лучшими надеждами народных масс той эпохи, их историческим подъемом. Та новая молодая Россия, которая начала формироваться накануне великой войны, чувствовала себя выразительницей этого подъема, этого обращения к неискаженной правде советского строя.

Как вы видите, читатель, гонители «гносеологизма» хотят внушить, что люди тридцатых годов смешивали искусство с наукой, просвещением, и пишут это те творческие умы, которые, не задумываясь, сравнивают произведения живописи с кривой сейсмографа или рассматривают искусство как систему знаков, вид информации. Дело, стало быть, не в защите искусства от смешения с наукой, а просто в том, что наши противники, как в прошлые времена, так и теперь, не хотели и не хотят признать власть истины, пределы которой, ничем не ограниченные, распространяются и на искусство, и на философию или науку, и на жизнь практическую.

Основатели марксизма не любили громких слов, имея на то серьезные причины. Не удивительно, что они высказывались по адресу «вечных истин» буржуазной идеологии прошлого века с презрением, вполне заслуженным. Но примите во внимание, что они жили в те времена, когда все слова были затрепаны, испачканы лицемерием прогрессивного аптекаря Омэ. Поэтому сдержанность Маркса и Энгельса по отношению к таким высоким словам, как *истина*, имела свою преходящую сторону. Мы с вами, читатель, живем в другое время, когда буржуазная идеология проникает в умы иным путем. Все идеалы представляются ей теперь делом рук человеческих — были бы деньги, сила, организация, управление. В наши дни буржуазная идеология заражена фатальным релятивизмом в духе приспособленного к ее общему уровню Ницше, и слова для нее — только знаки, говорящие о том, что за ними может последовать удар.

На этом фоне старые хорошие слова немного очистились. Вот почему, не боясь обвинения в склонности к старомодному красноречию, можно сказать, что содержанием субъективной жизни людей как в искусстве, так и в других областях их деятельности, не исключая самых практических, является абсолютная истина. Историческое движение и борьба классов — все это совершается в пределах ее магнитного поля, если можно говорить о пределах там, где жизнь раскрывается с ее бесконечной стороны.

Было бы чистой абстракцией, далекой от конкретного облика истории, рассматривать классовую борьбу как зоологическую схватку общественных групп, жадно стремящихся найти оправдание для своей ненасытной воли к господству в тех или других формах «исторического бреда». Такой взгляд принадлежит именно буржуазной идеологии и вытекающей из нее социологической мысли. Он сам является разновидностью «исторического бреда», и можно только радоваться тому, что в наших условиях он принадлежит прошлому. Никакие усилия его уже не воскресят!

На деле даже в своей буржуазной форме классовый интерес не сводится к простому расчету своекорыстия и целесообразности, пусть автоматиче-

скому, скрытому от сознания людей их общественными иллюзиями. Идеальная сторона имеется в самых грубых материальных фактах исторической жизни, и чем грубее их материальность, тем более фантастическим, извращенно-идеальным образом она проявляется. Не было никогда бо́льших фантазеров, чем эгоисты и накопители — Гарпагон, Гобсек и весь их род. Утилитаризм буржуазного рассудка, каким он сложился в эпоху Бентама, кажется теперь детской иллюзией. «Чувственно-сверхчувственные» причуды товарного мира, описанные в свое время Марксом, стали в эпоху всемирных монополий грандиозными галлюцинациями общественного производства, в которых рациональный ход технического механизма смешан с яркой нелепостью целей, часто более диких, чем все бессмыслицы «до-логического мышления» наших предков.

Персидский царь приказал высечь непокорный Геллеспонт. И что же? При всей его вере в силу кнута, он пал жертвой своей мании величия, чтобы сохраниться на страницах истории в качестве примера для всех фанатиков насилия. Уроки истории плохо воспринимаются, но это уже другой вопрос. Так или иначе неверие в силу истины — как в смысле необходимости, одинаковой для всех, так и в более глубоком смысле объективной нормы, вытекающей из нее,— самый большой «исторический бред», известный на земле.

Марксизм в своем классическом виде не имеет к этим фантазиям грубой практики никакого отношения. Он рассчитан на другой уровень общественной деятельности, реально возможный, как показывают исторические примеры. Он далек от всякого богословия — и церковного, и «прогрессивного». Но безбожный марксизм оставляет в своем мировоззрении достаточно места для правды и совести, свободных от примитивной опеки с неба или из царства «трансценденции». Небо пусто, однако мы не скажем, что бог умер и, умирая, оставил после себя пустыню, где режутся свирепые бойцы, как в «Битве голых» Антонио Поллайоло. Пусть темен бывает наш небосвод — историческая правда проглядывает сквозь самые густые облака. Большей частью она согревает нас только косыми лучами, когда расчеты своекорыстия и силы бывают обмануты, но иногда блеснет и ярким пламенем. Такие минуты оставили самый неизгладимый след в сознании людей — это праздники человеческой истории. Ради них стоит жить.

Одним словом, правила игры не зависят от нашего взгляда, от чистой условности. Абсолютная истина есть, она существует в любой исторической обстановке, и праведный судья долго терпит, но больно бьет. Чтобы показать, насколько серьезной может быть эта безрелигиозная вера в истину, лучше всего привести слова образованного немецкого рабочего прошлого века Вильгельма Либкнехта, одного из ближайших последователей Маркса и Энгельса.

В одной известной речи 1871 года он провел параллель между борьбой рабочего класса и движением первоначального христианства. «Римская империя достигла высшей степени могущества, ей нечего было уже завоевывать, потому что все страны земли уже платили ей дань. Знать жила в неслыханной роскоши, массы прозябали в тяжелом рабстве. Но тогда в порабощенной, униженной массе против такого позорного состояния восстала *совесть,* и началось движение, к которому власть имущие и знатные сперва

относились с презрением и насмешкой; но постепенно оно стало внушать им страх, побудивший их начать самые жестокие, бесчеловечные преследования против приверженцев нового учения». Однако преследования не остановили христиан, ибо идею убить нельзя. «Если наше дело от бога, тогда вы не можете его погубить; если же оно не от бога, то оно и без вас погибнет!» — так говорили они своим палачам и радостно, с уверенностью в победе, шли на казнь. «Если наше дело от бога» — это в переводе на современный язык значит: если то, к чему мы стремимся, есть требование культуры, находится в соответствии с умственными, моральными и материальными интересами человечества, тогда нет такой силы, которая могла бы его искоренить; но если оно не «от бога», то есть если оно противоречит этим интересам, тогда оно должно погибнуть в силу этого противоречия — без всяких насильственных мер подавления, которые в лучшем случае могут вдохнуть еще искру жизни в умирающего»[43].

И Либкнехт не забывает добавить, что его вера в закон исторической правды не имеет ничего общего с христианским мировоззрением, но скорее прямо противоположна ему, как всякой религии.

Присутствие в мире истины абсолютной и общезначимой допускает возможность бескорыстной самоотверженной общественной деятельности и «свободного духовного производства», разумеется, лишь относительно свободного, но не только кажущегося, воображаемого. Оно предполагает также возможность существования истинно просвещенных людей, которые, по выражению Ленина, «ни слова не возьмут на веру, ни слова не скажут против совести»[44]. Может ли это быть? Не противоречит ли возможность таких явлений высокого духа материалистической теории зависимости сознания от бытия? Напротив, именно зависимость от объективного содержания, которое отражается в нашей голове, дает человеческому уму и воле внешнюю опору для преодоления исходной узости их ограниченного горизонта, будь то классовая психология или умонастроение отдельной личности. Действительность идет навстречу субъекту. Одно из двух: или это возможно, или мы вечно в плену «родового безумия», как говорил Герцен.

Теперь вы понимаете что-нибудь в том, что имели в виду «гносеологисты» под именем истины? Не отступая пред грозной тучей социологических предрассудков, литература 30-х годов показала, что классовые интересы и прочие устремления людей не просто различны. В них есть общая ответственность перед исторической правдой, есть безусловное содержание, положительное или отрицательное, явное или скрытое, запутанное в сложных противоречиях или более простое, в зависимости от конкретных условий. То освещение, которое дает им всемирная история, непрерывно меняется, и нет ничего труднее, чем схватить эту светотень, но источник света всегда остается одним и тем же. В этом свете являются нам и формы творческой индивидуальности. Ее субъективная внутренняя жизнь, которую мы читаем в памятниках искусства, имеет свое абсолютное содержание, растущее из живого зерна исторически-обусловленной действительности.

Вы помните прекрасные слова поэта:

Разоблачив пленительный кумир,
Я вижу призрак безобразный.
Но что ж теперь тревожит хладный мир
Души бесчувственной и праздной?

Так выразил Пушкин состояние душевной пустоты, которое возникло на развалинах патриархальных иллюзий прежних веков после того, как практика мирового рынка и дух буржуазного Просвещения уже поработали на славу. Конечно, эта работа была необходима, и в ней самой заключалась своего рода поэзия отрицания. Но благороднейшие умы вскоре обнаружили, что жить в постоянном созерцании призрака безобразного невозможно, что хладный мир души бесчувственной и праздной также скрывает в себе невыносимую ложь. Были великие попытки снова наполнить эту пустыню поэзией, вернуть голому черепу видимость человеческого лица. Но чем дальше развивался буржуазный способ производства, чем больше подчинял он себе все отрасли жизни, вплоть до самых личных, тем ужаснее становился призрак безобразный, лишенный всяких прикрас. И теперь это уже так ясно, что разоблачение прежних идеалов и утраченных иллюзий стало банальностью.

Изобретатели теории современного мифотворчества хотят вернуть нам пленительный кумир. Но в такой кумир, специально произведенный из синтетических материалов для заполнения душевной пустоты, верить трудно, тем более что в интересах правдоподобия современное мифотворчество вынуждено сообщить своему созданию все характерные черты призрака безобразного. Получается, таким образом, дальнейшее углубление в хладный мир души бесчувственной и праздной.

По крайней мере ничего другого до сих пор не могла произвести эта фабрика мифологии. Ее основной капитал — модернистское искусство. Но в нем главная действующая пружина та же: разоблачение пленительности старых кумиров, их красоты и правды, доведенное теперь до полного отрицания, полного nada, «ничего». Эта негативность, разложение форм есть новый способ угнетения духа, отравленного пустотой бессмысленного образа жизни. Поиски нового очарования в самом созерцании «черепа безобразного» — общая цель теоретиков смерти искусства и социологов, занятых приспособлением марксизма к духовным потребностям уходящего мира. Такое настроение нельзя, разумеется, победить словами даже самыми убедительными, и можно надеяться лишь на глубокое изменение всей общественной обстановки. Писать об этом здесь было бы неуместно. Для нашей цели достаточно указать на полный разрыв современного, верного своей коммунистической идее марксистского мировоззрения с этой логикой абстрактного отрицания. Война против идеальности пленительного кумира является в наши дни общей тенденцией буржуазной идеологии, проделавшей свой исторический путь от революционной критики Вольтера и Дидро до современного «надизма», ничевочества.

Поворот, созданный мыслью Маркса и Энгельса в середине прошлого века, есть историческая веха, начало нового позитивного движения к «идеальному миру будущего», по выражению Вильгельма Либкнехта. Либо чудовищная мельница, перемоловшая все конкретные особенности, обычаи, нравы, живые черты народной жизни, «любовь, преданность и честь» средневековой поэзии, идиллическую честность буржуазии маленьких городов, озаренных сиянием немецкой романтики, и многое, многое другое,— эта мельница всемирного капиталистического производства, приведенная в движение частным интересом, но знающая множество превращений, будет обуздана,

и на смену ей придет система жизни, управляемая сознательной самодеятельностью народных масс, либо страшные ее жернова не оставят от человеческой культуры ничего, даже пустых глазниц. Марксизм, провозгласивший эту альтернативу в середине прошлого века, остался единственно верным диагнозом современной общественной болезни, несмотря на то, что она так затянулась.

Конечно, тень поздней Римской империи капитала легла и на то движение, основателями которого были Маркс и Энгельс. Отсюда многие противоестественные факты, в которые трудно поверить, хотя они есть. Едва ли читатель потребует, чтобы я говорил здесь о противоречиях современного исторического процесса, столь удивительных. Я хочу только передать ощущение, сопровождавшее меня всю жизнь, даже в самые тяжкие дни.

При всех испытаниях времени, которых не могли предвидеть ни Маркс и Энгельс, ни Ленин, само по себе существование марксистского мировоззрения, его неизменная привлекательность есть доказательство того, что «призрак безобразный» не является больше последним словом мудрости.

Пусть «хладный мир души бесчувственной и праздной» еще практически силен и пусть современное так называемое постиндустриальное общество рождает иллюзию неизбежности этой пустоты в мире техники и управления. С широкой исторической точки зрения мы оставили полюс вечного холода позади. Марксизм живет, согревая души людей, верящих в коммунистическое товарищество и братство всех народов, своим теплом. Для них историческая правда есть.

Без возвращения к пленительному кумиру прежних дней, что невозможно, как невозможно возвращение к детству, мы видим окружающий нас материальный мир живым и полным принадлежащих ему идеальных сил. Все в нем есть вопрос или ответ, как верно писал когда-то Вольтер, все далеко от мертвой нейтральности, все имеет свой смысл, не только фактическое существование. Нужно утратить всякое понятие о подлинном марксизме, чтобы рассматривать историческую действительность как отрешенный мир фактов и сил, нуждающийся в привнесении украшающих его мифов и ценностей извне.

Так же немыслимо далека от марксистского мировоззрения мнимая противоположность между объективной истиной и богатством личности. Первое, говорят нам, принадлежит холодному сердцу науки, второе — общественной борьбе и художественному творчеству. Трудно представить себе более трафаретное, более мещанское представление. Не так бывает в действительной жизни, стоит только выйти за пределы домашнего кругозора.

Умен не сам человек, сказал один древний мудрец, умна окружающая его среда. Реальная истина положения придает человеческому глазу особую зоркость, поднимает достоинство личности, требуя от нее самоотверженного служения делу, короче — обращается к нему с речью, изложенной в другом стихотворении Пушкина: «Восстань, пророк, и виждь, и внемли, исполнись волею моей...» Неужели подобный взгляд может быть истолкован как отрицание роли субъекта в сознательной жизни общества?

Что такое, в конце концов, сам субъект, с его умом и всепокоряющей страстью? Что он такое, если не высшее развитие материального мира приро-

ды и общества, самораскрытие его, активная реакция этого мира, имеющая свойство существовать не только для другого, но и *для себя*, как личность? В таком повороте наша теория была бы переводом гегелевской диалектики на язык материализма, тем «продолжением дела Гегеля и Маркса», которого требовал Ленин в своих «Философских тетрадях».

То же самое относится к искусству. Действительная, не искаженная влиянием рекламы цена художественной субъективности зависит от реального содержания, которым она наполнена. Бывает развитая субъективность, в которой это содержание находит себе соответствующую ему форму, тем более высокую, чем выше и самобытнее то, что она несет в себе. Смешно говорить о субъективности художника, минуя это различие. Кто ценит только формальное присутствие субъекта, независимо от его конкретного наполнения, тому безразлично в конце концов, *что* он способен совершить, а это — главное. Тем и заслуживает внимания неповторимая личность гения, что она может выразить это всеобщее содержание и так прилепиться к нему, что отныне улыбка женщины, прекрасная и загадочная, всегда будет «леонардеск», а сильная светотень, говорящая нашему сердцу что-то глубокое и драматическое, всегда будет «рембрандтовской».

Видеть по-своему, идет ли речь об отдельной личности или об историческом субъекте, «идеальной личности», по выражению Белинского,— это не значит просто видеть *иначе*, чем другие. Это значит видеть хорошо или плохо, видеть правду и красоту или отдать себя на служение лжи, прикрашивать безобразие, наслаждаться им. Виды прекрасного, скажете вы, различны. Очень хорошо, но если различие, которое вы имеете в виду, есть реальная величина, то открыть ее для других можно только опираясь на эту реальность. Если же разные виды красоты имеют лишь условное значение, зависящее от субъективной точки зрения, откуда вы знаете, что перед вами Маргарита, а не Медуза? Или субъективность прекрасного означает, что разницы между Маргаритой и Медузой вообще не существует? Нечто подобное говорят нам некоторые современные художники, утверждающие, что консервная банка так же прекрасна, как Афродита с Милоса. Но такое решение выходит уже за пределы самой задачи, и остается только кукиш, показанный лучшим претензиям человечества: подите вы все подальше с дурацкой вашей культурой!

Чем больше в жизни однообразия, тем больше хочется людям быть разными. Психологически это понятно, но с более серьезной точки зрения культ разности не имеет смысла. Ведь разное само по себе не существует, оно существует только на общей основе — в ее особенных выражениях, ступенях и свойствах. Вот область разного. Вы говорите, что у негра своя красота, у европейца — своя. Допустим. Но африканец отлично знает, что именно ему идет, и белый человек не может не согласиться с ним, поневоле одобрит его вкус. Не знаю, как вам, а мне приходилось видеть черных красавцев в сиреневых, даже розовых брюках, и сомневаться в верности их выбора было трудно. Значит, допуская любое различие вкусов, нужно признать, что область совпадения есть.

Красота белого человека имеет свои классические образцы с уклонениями в ту или другую сторону, более или менее ценными. Она представляет собой телесное выражение его исторического развития. Но людям других

рас может не нравиться наша белая кожа, наши сглаженные, жидкие черты, не говоря о телах, изуродованных столетиями городской цивилизации. И мы готовы или, по крайней мере, должны быть готовы к такой эстетической критике. Бывают минуты, когда белый человек самому себе кажется слизняком, достаточно омерзительным. Недаром, например, мы ценим бронзовый загар, то есть хотим что-то заимствовать у темного человека, чтобы исправить наши собственные недостатки. Значит, и в мире эстетики существует своя полнота, не зависящая от точки зрения, своя сумма углов треугольника, равная двум прямым.

Чем более острым будет угол, вырезанный вами, тем больше должно быть дополнение, необходимое для того, чтобы восстановить утраченную полноту. Конечно, без вырезывания углов геометрической фигуры вообще не существует, но полнота целого при всех особенных заострениях его все же есть. Античную красоту можно найти и у остяка, сказал Суриков. Есть что-то остяцкое и в греческой архаике. Да, именно так! Вопреки всем возможным переложениям буржуазного релятивизма, самого опасного изобретения XX века, ведущего к теории замкнутых национальных и местных культур, Сибирь прошлого века и Древняя Греция соприкасаются. Нет безусловной разности стилей и в истории искусства. Все хорошее в нем едино, заметил однажды Чехов.

Очень может быть, что людям, воспитанным на общих местах современного искусствознания, это утверждение покажется диким. И все же, несмотря на предрассудки, укоренившиеся в науке, единая система координат, общая для всей истории художественной культуры, существует. Нетрудно было бы показать, что некоторые заменители этой системы, более дешевые, применяются и в теории субъективной художественной воли. Без общих критериев научное мышление, даже самое слабое, невозможно. Я могу ошибаться, но одно дело — ошибка, и совсем другое — сомнение в самой возможности выбора. С нашей точки зрения ценить нужно то, что заслуживает высокой оценки по его действительной, объективной ценности, выбирая позицию, которая является более верной, более развитой, более близкой к правде эстетической. Где же ее искать? Сначала нужно согласиться в том, что она есть, тогда первое условие выбора будет налицо. В положении буриданова осла мы не останемся — истина привлекательна. Выберем ее. Это и будет наша субъективная позиция, которую стоит защищать.

ИСТИНА ДЕЙСТВИТЕЛЬНОЙ ЖИЗНИ. VERITAS REI

Возможность мутить воду вокруг «гносеологизма» 30-х годов облегчается двумя обстоятельствами. Во-первых, все это было полвека назад, а мы плохо знаем наше прошлое. Примкнув к писаниям темных людей былых времен, их наследники отчасти повторяют старую ложь, отчасти сочиняют новую выгодную им мифологию. Во-вторых — и это более важно,— вопрос об истине сам по себе содержит некоторые трудности, требующие разрыва с привычной, обыденной точкой зрения, к тому же на первый взгляд подтверждаемой общим согласием мира естественных наук и техники. Если принять эту распространенную точку зрения, то, разумеется, истина может

быть только в науке, а прочие области деятельности человека управляются другими инстанциями, например «ценностями», «культурой» и т. п.

Сопротивление, часто испытываемое обычными людьми, когда до них доходит слово истина, объясняется тем, что они понимают ее только в одном, и притом формальном смысле: как совпадение мысли с внешним объектом, adaequatio intellectus cum re, согласно формуле, установленной еще в средние века. Но это лишь одна сторона понятия истины, и пытаться свести к ней позицию «гносеологистов» тридцатых годов было бы либо наивным непониманием, либо попыткой приписать им точку зрения, прямо противоположную их собственной.

Теория отражения, как полагали недостойные служители ее, обвиняемые ныне в «гносеологизме», имеет в виду что-то большее, чем простое соответствие мысли бытию. В таком виде она ничем не отличалась бы от ходячих представлений, давно известных как в рационально-эмпирическом виде «науковедения», так и в более иррациональной версии многих современных философских течений. Но мы уже знаем, что отражение не есть чисто субъективный акт, в котором достигается или не достигается цель познания. Это процесс, не лишенный объективного содержания, процесс *отражения объекта в нас*, если этот объект или эта ситуация обладают силой истины или *отражаемостью*. Другими словами — истина не только предикат нашей мысли. Хотя Аристотель (по крайней мере известный нам согласно школьному изложению его «Метафизики») в этом вопросе не вполне ясен, он все же понимает «бытие как истину» в смысле определенности бытия (или определенной связи его элементов); «не потому ты бледен, что мы правильно считаем тебя бледным, а наоборот, именно потому, что ты бледен, мы, утверждающие это, говорим правду» (IX 10, 1051b 7—9, 33 и след.). Бледный бледен, и это тождество самому себе лежит в основе совпадения мысли с объектом, которое совершается не потому, что мы мыслим предмет таковым, напротив — мы мыслим его таковым потому, что он воистину таков. Другими словами, правдивое отражение есть отражение правды.

Чтобы понять, например, характер Катерины в «Грозе» Островского, мы должны увидеть ее в исключительном положении, раскрывающем то, что она есть на самом деле (ее тождество себе), несмотря на густую завесу мещанского быта. Недаром по-гречески истина — *алéтейя*, что согласно своему происхождению в обычной речи значит «откровенность». Быть свидетелем откровенности объективного мира не так просто, и не каждый способен стать его наперсником. Бальзак сказал, что сама французская история писала «Человеческую комедию». Но исполнять обязанность простого секретаря при таком авторе — большая честь, и люди, стоящие на уровне откровений мировой истории, принимают участие в ней, если даже они только мыслят ее.

Разумеется, эта точка зрения не имеет ничего общего с идеями Хайдеггера, ставящего в центр своей теории истины слепое напряжение бытия, травму сознания, изреченную словом. В крайнем случае, все подобные конструкции можно рассматривать как суррогаты действительного решения вопроса, заключенного в диалектической теории познания Маркса и Ленина. Они свидетельствуют о том, что время внешнего «совпадения интеллекта и вещи», то есть традиционной системы представлений, харак-

терной для более или менее развитого товарного общества и лишь отчасти справедливой (даже в естественных науках), исторически пройдено. От формальной теории познания надобно перейти к материальной, диалектической, не впадая при этом в соблазн литературных эффектов иррационализма, ибо все это больше беллетристика, чем философия.

Несмотря на то, что наш повседневный язык склоняется в общем к рассудочным формам сознания, ему известны такие обороты, в которых истинность выступает материально, как предикат действительного мира. Мы говорим, например, о ком-нибудь, что он «попал в ложное положение». Что это значит? Можно ошибаться или говорить неправду в любом положении. «Ложное положение» рождает двусмысленность, иллюзию, может быть ложь независимо от нашей воли к истине. Нужны усилия, чтобы выйти из такого положения.

Значит бывает также «истинное положение», как антитеза «ложному», и этот второй случай облегчает нам adaequatio intellectus cum re. Привлекая другие формы обыденной речи, мы видим, что подобное равенство достигается легче, если, например, перед нами любовь истинная, а не ложная. В такой ситуации мы принимаем ее за то, что она есть на самом деле, и тем лучше для нас. Если же дело обстоит не так, как мы думаем, то есть любовь, о которой идет речь, не заслуживает названия истинной любви, не равна себе, то и наше знание ее не будет равно ей, и мы будем заблуждаться, пока случай позволит нам заметить, что она не соответствует своему понятию, то есть ложна, хотя существует реально, здесь и теперь, как всякая другая.

Когда нам представится подобный случай, *ложная* любовь выступит перед нами в *истинном* свете. Мы заметим, что в решающих случаях она такая и есть на самом деле. Словом, равенство ее себе самой восстановится, насколько это возможно для таких явлений, то есть возможно в самом противоречии. Ложная любовь будет теперь соответствовать самой себе, и на этом построится наше знание ее или соответствие мысли действительному положению вещей. Итак, истина не только там, где налицо это соответствие мысли и ее предмета. Она прежде всего там, где действительность соответствует самой себе. Есть истина самих вещей и положений.

Чтобы сделать этот закон человеческого ума, вытекающий из объективной реальности, еще более доступным, возьмем другой пример. Допустим, что вы назвали женщину, Марину или Наташу, «женственной». Значит, бывают женщины неженственные? Очевидно, так. Но ведь эти не женственные или недостаточно женственные особи женского пола все-таки женщины? Конечно. Однако, приписывая Марине или Наташе женственность, мы хотим сказать, что женское начало выразилось в них вполне, что они *истинные* женщины, в отличие от других, которые также реально существуют, хотя не заслуживают этой оценки, не будучи как бы вдвойне женщинами и не обладая тем, что богатая терминологическими оттенками средневековая философия называла veritas rei, истиной вещи.

Хотите вы этого или нет, вам не обойтись без таких выражений, как истинный патриот, истинное открытие, что само по себе указывает на строение окружающего нас мира. Существует легенда, будто естествознание покончило с нормативным содержанием понятия истины, но это только

легенда, правда, имеющая за собой давнюю традицию. Доказать, что идеальный, или нормативный, элемент самого бытия присутствует и в естественных науках, не представляет особенной трудности, но это отвлекло бы нас слишком далеко в сторону.

Не углубляясь далее в пучины этой онтологии, учения об истинном бытии, с которой, однако, приходится иметь дело каждому (как господин Журден говорил прозой, сам того не зная), напомним еще раз, что люди 30-х годов, о которых идет речь, обратились к абсолютному содержанию общественной жизни. Иначе говоря, они стремились доказать наличие в ней объективной истины в смысле veritas rei, исторической правды Вильгельма Либкнехта. Этим, собственно, взгляды упомянутых «гносеологистов» и отличались от определенного типа литературы исторического материализма, сложившейся еще до Октябрьской революции. Говоря о причинной связи базиса и надстроек, эта литература устанавливала более или менее абстрактные социологические типы и либо рассматривала факты истории как реальность, стоящую по ту сторону добра и зла, либо мерила их формальной, количественной мерой прогресса, либо, наконец, оценивала их с точки зрения «политики, опрокинутой в прошлое», то есть отстаивала право ученого вносить в свою картину былых времен субъективную деформацию, оправданную борьбой классов.

Я совсем не хочу сказать, что вся старая литература исторического материализма до Ленина была такова. Вопреки общей тенденции существовали многие прекрасные работы Плеханова, Меринга, Луначарского и других марксистских авторов. В них были черты времени, известный налет позитивизма, но было и много глубокого, ведущего в другую, противоположную сторону. Известны также попытки исправить абстрактный социологический марксизм посредством тех или других заимствований из буржуазной философии века. Макс Адлер, Карл Форлендер, Генрик де Ман и другие уже давно испробовали этот негодный путь. Их часто критиковали у нас в прежние времена, и по заслугам.

Я же хочу только сказать, что великая мысль Маркса и Ленина, для которых факты реальной истории сами несут в себе дифференциалы добра и зла, истины и лжи, с трудом прокладывала себе дорогу в умы людей. Но, несмотря на все препятствия, именно в трудные и грозные 30-е годы струя верного понимания классического марксизма и «ленинского этапа в философии», как тогда говорили, вышла на поверхность, и теперь вряд ли кому-нибудь удастся засыпать ее песком. Что же касается нынешних критиков «гносеологизма», то они просто смешны.

Дела 30-х годов для них, пожалуй, то же самое, что международная политика для одной божьей старушки у Островского: Махнут турецкий пошел войной на Махнута персидского. Да позвольте, из-за чего же произошла та война? Неужели Махнут «гносеологизма» утверждал, что художник перекладывает на язык образов философские понятия, достигая успеха, если эти понятия правильны, как в учебнике, или близки к нему? Конечно, нет. Это скорее можно было бы приписать противной стороне. Что касается «гносеологистов», то они подчеркивали значение истины не в смысле определенной суммы выводов, даже самых передовых и верных, а в смысле неподкупной честности художника, следующего за правдой жизни.

Они как бы говорили своим противникам: вы думаете, что содержание романа или драмы это замысел писателя, цель его, которая всегда может быть достигнута, если за ней стоит сильный общественный напор и если налицо формальные средства для ее достижения. Не увлекайтесь этой философией силы на социологический лад и этой верой в господство формы, технических средств над содержанием дела. Вспомните слова Вильгельма Либкнехта, справедливые для всех. Только то, что основано на исторической правде, может иметь прочный успех, пусть далеки бывают друг от друга посев и жатва.

Вот за что воевали между собой в 30-х годах Махнут турецкий и Махнут персидский. Ложь, даже большая ложь, какие бы силы ни были употреблены для ее утверждения, не может привести к значительным созданиям ни в искусстве, ни за пределами его. Это правило марксизм вовсе не отменяет, несмотря на свой классовый подход и свое материалистическое, светское направление. В конце концов он сам вырос из этой аксиомы в качестве ее конкретного развития. И едва ли учение Маркса могло бы рассчитывать на широкое народное сочувствие без этого морального потенциала. Тем не менее «гносеологистов» обвиняли в том, что их точка зрения ведет к отказу от классовой борьбы...

Отсюда видно, что конфликт 30-х годов имел более глубокие корни и касался не только вопросов научного характера. Война Махнута турецкого с Махнутом персидским происходила в более жарком климате, который нынешние критики «гносеологизма» не могут себе даже представить. Но, разумеется, в этих литературных и не только литературных битвах, где «человека берегли, как на турецкой перестрелке», были затронуты некоторые сложные вопросы теории. Какие успехи достигнуты с тех пор в решении этих вопросов? Не знаю и сказать не берусь.

С моей точки зрения для серьезных, не отчетных или эстрадных успехов гуманитарного мышления необходимо прежде всего вспомнить то верное, что было сказано марксистской литературой 30-х годов. Нужно почувствовать и то, что не было ею сказано по причинам внешним, не заслуживающим лишнего упоминания, и по причинам внутренним, связанным с необычайной трудностью самого дела. Словом, нужно восстановить утраченную преемственность. К сожалению, это не так просто прежде всего потому, что война Махнута турецкого с Махнутом персидским была давно, а документы времени требуют проницательного изучения, особенно сложного в силу непонятных теперь, противоречивых обстоятельств времени, и еще потому, что последующие годы были наполнены событиями большого масштаба, которые способствовали развитию общественного самосознания, но принесли с собой в этом общем потоке и много незрелого.

Было бы, конечно, большой ошибкой думать, что ложные формы сознания, имеющие силу массовой иллюзии, придуманы какими-нибудь злонамеренными личностями или являются результатом особенной глупости тех, кто за ними следует. То и другое, глупость и злая воля, имеют свою долю участия в таких явлениях, но действительные причины лежат в объективных фактах, мешающих «откровенности» бытия, и в аберрациях нашего духовного зрения, отвечающих этим фактам. Вспомните «камеру-обскуру» Маркса. Нужно также принять во внимание необычность *научного* взгля-

да на отношение сознания к действительному миру и трудность разрыва с некоторыми представлениями, имеющими свои корни в мнимой очевидности. Но этот разрыв так же необходим для науки, как отказ от ложной идеи вращения Солнца вокруг Земли, не менее очевидной.

Сознание представляется нам произвольной силой, на самом же деле свое содержание оно черпает из внешней действительности, которая раскрывается в нем. Из этого источника происходит и формальная определенность каждого более или менее значительного содержания — вот коперниковский переворот марксизма. Нужно привыкнуть к мысли, что духовная жизнь субъекта зависит от бытия не только как продукт его причинных связей, подобно тому как зависят от своих причинных связей такие продукты, как керосин и сахар, по известному сравнению Тэна. Если *сознание* есть *сознанное бытие*, то своим существованием оно доказывает, что в материальном мире есть то, что мы на нашем человеческом языке называем истиной, есть связь внутренняя, извлеченная нами из этого мира и представленная в более чистом виде как логика. Мы не можем выйти из этой логосферы, даже рассуждая о «странных мирах», как не можем поднять самих себя за волосы. Фактическое не лишено объективного смысла, хотя оно реально, как этот камень или движение танковой дивизии. Осмысленное, почувствованное и понятое нами не лишено действительного существования, хотя оно идеально.

Когда Ленин писал о Толстом как зеркале русской революции, связывая этот шаг в художественном развитии человечества с раскрытием исторического содержания целой эпохи, он, разумеется, имел в виду veritas rei, а не истину как сумму отвлеченных идей, положенных, так сказать, на музыку гениальным мастером этого дела. С рассудочной точки зрения, легко принимающей форму критики религии, в Толстом истины нет — самого легкого экзамена он не выдержит. Но сила и слабость великого писателя не укладываются в рамки личности, взятой как формальная величина. Они принадлежат истории, и мастерство его отражает дальнейшее углубление реализма самих общественных отношений. Чтобы объяснить великие духовные открытия Толстого (а в том, что они им сделаны, не может быть никакого сомнения, несмотря на грехи «толстовщины»), нужно приложить к его деятельности меру теории, допускающей присутствие истины в реальном содержании жизни, в ее положениях, говорящих без слов, неожиданных поворотах, исключительных случаях, обнажающих сущность дела. Художник — существо особенно чувствительное к такой откровенности бытия, «алéтейе».

Этой теории старалась следовать мысль 30-х годов, которую с недавнего времени снова начали вспоминать. Факты истории складывались для нее в цепь *истинных* и *ложных* положений, связанных между собой единым драматическим сюжетом. Люди являются одновременно актерами и авторами этой драмы. Они также зрители ее, способные что-то понять в том, что происходит на сцене, и в том, как отражается эта постановка в сознании других участников ее.

Трудно было рассчитывать, чтобы очерченный выше способ мышления мог достигнуть общего признания в 30-х годах, хотя он имел некоторое влияние за пределами небольшого кружка. Одним из примеров такого влияния

является книга статей Игоря Ильина. Читая эти статьи, никто не скажет, что их автор относится к числу людей, понимающих содержание искусства как отвлеченную мысль, а роль художника — как приложение к ней технических средств, уместных в его профессии, и способностей, с которыми он родился. Такой взгляд, при всем его правдоподобии, принадлежит обыденной жизни и должен быть оставлен на пороге научного мышления. Как истый «гносеологист», наш автор верен своей исходной посылке, согласно которой мера художественной ценности произведения искусства заложена в исторической правде его содержания. Земля вертится вокруг Солнца!

Эта правда содержания есть, разумеется, более широкое понятие, чем формальная истина верного соответствия мысли ее объекту, и потому она проявляется даже там, где формальная истина терпит крушение. Вот пример, который мне часто приходилось напоминать в литературных битвах 30-х годов: утопии социального равенства эпохи крестьянских войн, мечты о возвращении ко временам Адама и Евы были ложны с формально-экономической точки зрения, но совсем не ложны с точки зрения всемирной истории. Нашим противникам эта мысль казалась дикой. С тех пор, если я не ошибаюсь, она постепенно стала более доступной, по крайней мере людям, не закоренелым в своих рассудочных, деревянных представлениях.

Обычные аргументы против всесилия истины сводятся к тому, что вершины просвещения и художественного творчества не совпадают. Прогресс цивилизации и науки оставил позади большие самобытные эпохи развития искусства. Все это нам теперь преподносит в качестве урока мудрости его ученое степенство. Между тем первым шагом школы 30-х годов была именно критика абстрактной теории прогресса и систематическое изложение взглядов Маркса и Энгельса на противоречивость общественного развития, враждебного искусству и поэзии в рамках капиталистического производства, на деградацию нравственного содержания жизни и самой личности человека в буржуазном обществе, вообще говоря, прогрессивном. Сколько угрожающих криков пришлось услышать за это восстановление одной из важных сторон марксистской философии истории! И все же новый взгляд нашел себе отклик в научном обиходе, особенно в истории литературы, и породил волну подражаний. В конце концов «противоречия прогресса» превратились в такую распространенную фразу, что эта мысль стала совершенно анонимной, и филистер, шумевший в прежние времена против мнимой «теории круговорота», теперь обвиняет мысль 30-х годов в преувеличении роли просвещения, науки, прогресса.

Совершенно естественно, что при этом переходе верного взгляда в банальность главное осталось непонятым. Отсюда новые изгибы причудливо однообразной мысли современного аптекаря Омэ. Противоречия прогресса ведут его к обратным ценностям, он погружается в девственный лес первобытности, колеблет алтарь греческой классики и Возрождения, склоняет колени перед вчерашним днем модернизма. Словом, «все наоборот» — таков тайный принцип этой новой премудрости, быть может еще неясный всем ее сторонникам. Между тем любые противоречия прогресса не могут поколебать солнечную систему истины. Конкретная полнота действительности, несущая в себе и прелесть художественного идеала, и своеобразие его

оригинальных форм — вот главное в понятии истины, а не рассудочная мысль, даже формально верная и подтвержденная вычислениями. Там, где культура просвещения расходится с миром искусства, это происходит не потому, что она приближается к истине, а потому, что она удаляется от нее, застревая в царстве рефлексии между условной схемой человеческого ума и неисчерпаемым богатством объективной реальности.

Отец Сергий Толстого был человеком пытливого ума. Он изведал все возможные для него позиции сознания — искал успеха на ступенях света и оставил мирскую жизнь посреди блестящей карьеры, ушел в религиозную мысль и усилием воли победил страшный соблазн чувственности, стал известным праведником, учителем жизни и, поскользнувшись на ровном месте, упал как последний грешник. Только на исходе своей отчасти очень умной, отчасти дурно проведенной жизни он по велению сердца пришел к одной бедной родственнице, когда-то им почти не замеченной, теперь уже пожилой, погруженной в мелкие хлопоты повседневности, заботы о ближних и не думающей вовсе, что она святая.

Так поздно открылась отцу Сергию истина жизни. В чем же она? В отказе от пытки разума, в простом возвращении к бессмысленному существованию? Нет, хотя бы потому, что заключительный вывод, сделанный этим мучеником гордого интеллекта, есть все же мысль. Это мысль о том, что истина не в умозрениях нашей головы, даже направленных в сторону религии и потустороннего мира.

Замечательно у Толстого, что он как бы сомневается в целительности религиозного отречения от всего светского. Ведь эти метания суть также обманчивые иллюзии возбужденной до крайней степени, до полного самоотрицания лихорадочной субъективности.

После многих опытов, которым он предавался всей душой — иначе его история не была бы нам так интересна,— отец Сергий понял, что высшая правда, не достигнутая им на пороге святости, заключается в самом бытии, в простом соприкосновении с реальным его содержанием и скромным благом действительной жизни людей. Да, истина не в превосходстве ума и не в отрицании его, а в мысли, близкой к действительности и потому родственной добру, поэзии, исторической правде, словом, всему тому, что «для бога» — на языке идей другого, противоположного нашему, мировоззрения. Нужно ли пояснять еще раз, что этот язык имеет для нас только метафорический смысл? Вспомните Вильгельма Либкнехта.

Прогрессивное развитие культуры совершается противоречиво, оно не похоже на прямую линию, идущую вверх,— эта общая мысль, кажется, уже принята и понята, по крайней мере формально. Если правду сказать, то она усвоена не без нашей помощи, хотя в былые времена нас же за это несправедливо упрекали в союзе с Ницше и Шпенглером. Однако не то беда, что старая хлеб-соль забывается, а то беда, что не все старое понято до сих пор.

Неравномерность прогресса, который оставляет много прекрасного за своей спиной, не есть голый исторический факт, лишенный внутреннего смысла. И при наличии некоторого умственного уровня не сделаешь из этого факта оправдания для ретроградных и религиозных идей. Этот факт указывает лишь на то, что само понятие прогресса есть, собственно, только

отрешенное и как бы нейтральное к добру и злу, а потому слишком абстрактное выражение диалектического развития.

Вот почему «прогрессивность» часто выступает в качестве некоторого заменителя объективной истины. Когда не могут, например, оправдать деятельность какого-нибудь современного художника тем, что его произведения внушают чувство правды и красоты (то есть являются *реалистическими* в лучшем смысле этого слова), то говорят, что они «прогрессивны». Наличие этого признака как бы свидетельствует о том, что не все субъективные позиции оправданы, не всякое художественное «видение» одинаково ценно, одна позиция прогрессивнее другой, поэтому она лучше.

Но откуда вы знаете, *что* именно прогрессивно? За вычетом абсолютного содержания, то есть правды общественной и эстетической, что останется в этом понятии, кроме подъема жизненной энергии, активности, победы нового над старым и других подобных черт, имеющих слишком формальное значение? Нужно знать, каково то новое, что с таким триумфом приходит на смену старому. Всегда ли оно хорошо и все ли в нем одинаково ценно, или бабушка истории надвое сказала? «Прогрессивность», взятая независимо от истины ее содержания, есть псевдоним более сильного положения, а это возвращает нас в страшное царство сил, по выражению Шиллера.

Мне приходилось читать, что мера прогресса — не развитие производительных сил, как думали прежде, а уровень гуманизма, доступного данному обществу. Это открытие представляется, видимо, необходимой поправкой, корректирующей формальное понятие прогресса, безразличное к средствам, которым он достигается, в сторону большей конкретности его содержания. Но гуманизм, о котором мы каждый день слышим столько речей, тоже должен быть *истинным* гуманизмом.

Конечно, быть впереди других, бороться за новое очень хорошо, но прежде всего нужно ответить на главный вопрос — вытекают ли преимущества, объединяемые понятием «прогрессивность», из того, что одна позиция *лучше* другой по объективному счету истории или одна позиция лучше другой, потому что она *сильнее* ее? Вот над чем стоит подумать, прежде чем пользоваться словом «прогресс» как заменителем абсолютного содержания общественной жизни. Либо объективный критерий истины, добра и красоты существует как бы независимо от нас и нашей исторической мускулатуры, либо перед нами открываются двери сумасшедшего дома имени доктора Крупова.

С точки зрения «гносеологистов» тридцатых годов, между развитием производительных сил и гуманизмом раскола нет. Мысль о том, что основой культурного общежития является именно развитие производительных сил, не устарела. Но в прежней истории это развитие еще не нашло себе соответствующей ему, *собственной формы*, по терминологии Маркса.

Общественное развитие совершалось всегда, но не всегда в соответствующей ему форме, и потому совершалось ценою дьявольского праздника разрушительных сил и преступлений против гуманности. Отсюда вовсе не следует, что прогресса нет, а следует только, что он совершается в жестоких схватках противоречий и что решение этих противоречий является объективной нормой прогресса, движением к истинной форме его.

Истинная форма каждой реальной всеобщности и *формальная истина* ее абстрактного понятия не совпадают — это два противоположных отношения, преследующих нашу теоретическую совесть. Вы хотите заменить меру развития производительных сил мерой гуманности, доступной данному обществу, но разве эта последняя не может принять формальный характер, так же как это бывает с достижениями науки, просвещения, техники и всего, что является источником блага, хотя легко может превратиться для человека в дневной кошмар или по крайней мере нести с собой новые большие утраты? Демократия, гуманизм, прогресс — все нуждается в прибавлении слова «истинная» или «истинный».

Классической марксистской литературе вовсе не свойственно *абстрактное* употребление таких понятий, как, скажем, прогресс. Маркс отвергает эти абстракции уже в своей критике левых гегельянцев. Наша литература 30-х годов восстановила его диалектический взгляд на категорию прогресса, несмотря на обвинения в проповеди «теории круговорота». Прогресс и регресс — две противоположности, которые переходят друг в друга и могут быть тождественны. Главное, это знать, *какой* прогресс, в *какой* именно форме он совершается, *каков* исторический баланс заключенного в нем противоречия? Так же обстоит дело и с гуманизмом, культурой, просвещением, успехами знания. «Истина бытия в ее полноте»,— сказал один из героев Шиллера. Формальная истина, которую выкраивает себе из этой полноты ученая мысль, легко может превратиться и часто действительно превращается в такую педантскую ахинею, что перед ней сияет, как бриллиант, мудрое слово, сказанное тысячу лет назад. Как правы были Эразм, Мольер, Толстой в своих насмешках над образованной глупостью!

Ясно, что эта диалектика не довод против конкретного понимания поступательного развития творческих сил человека, и материальных, и духовных. Но все его достижения подлежат объективной проверке с точки зрения их абсолютного содержания, то есть истины не формальной, а прошедшей через испытание своей противоположностью и возвращенной в себя, проверенной опытом миллионов, не оставляющей за спиной прогресса бездну отсталости и невежества, готовую его проглотить,— истины, близкой, насколько это возможно в данных условиях, всей полноте бытия. Противоречия исторического развития могут быть доводом только против абстракции прогресса, как, впрочем, и против его отрицания, обратной стороны той же абстракции.

В своих «Путевых записях» Илья Эренбург рассуждает следующим образом: «Искусствоведы прошлого века считали искусство Византии грубым, неумелым, почти лубочным; они удивлялись, как могли потомки Фидия, Праксителя, Апеллеса заменить непринужденную композицию геометрией, забыть об анатомии, о красоте человеческого тела, пренебрегать движением, отойти от реалистического изображения мира. Искусствоведы говорили, что искусство Византии свидетельствует о запустении, даже об одичании. Такие рассуждения построены на механическом отделении искусства от жизни, на ложном представлении, что форма развивается или деградирует самостоятельно, что существует прогресс в мастерстве и что по сравнению с золотым веком Дафни — посредственная работа начинающего школьника».

Конечно, в искусствоведении прошлого века можно найти некоторые черты, похожие на стилизованное изображение Эренбурга, но, к сожалению, и в искусствоведении нашего века также имеются свои предрассудки, которые не следует принимать без критики. Вот один из них. «Понятие прогресса,— продолжает Илья Эренбург,— вполне правильное по отношению к жизни общества, к точным наукам, к технике, неприложимо к мастерству художника. Формы не рождаются самостоятельно, они диктуются содержанием. Эпохи не похожи одна на другую, и художник выбирает форму в зависимости от того, что именно он хочет выразить. Венера Милосская не прогресс по отношению к Нике VI века, и мозаики Дафни не регресс по сравнению с античными вазами или с живописью Помпеи. Можно блистательно выразить в искусстве душу эпохи, не блиставшей ни смелыми идеями, ни великими открытиями, и можно несамостоятельно, а следовательно, и невыразительно показать эпоху, чрезвычайно важную для развития человечества. Новые идеи, новые чувства требуют новых художественных форм, спор о том, какая форма сама по себе выше, право же, бесцелен»[45].

Нельзя не согласиться с И. Эренбургом в его критике теории формального мастерства как простого умения изображать окружающий мир. Правда, уже в конце XVIII и начале XIX века немецкие романтики выдвинули принцип «терпимости» по отношению ко всем эпохам и стилям, как и «теорию диссонансов» Августа Вильгельма Шлегеля, и таким образом предвосхитили последующие открытия историков искусства в области равноправия и контрастной типологии форм. Тогда же были собраны большие коллекции «примитивов» немецко-нидерландского искусства, строго осужденных предшествующей эстетикой классицизма. А в самом конце прошлого столетия возникла уже так называемая венская школа с ее теорией художественной воли, включающей не только волю к умению, но и волю к неумению. Эту теорию, в сущности, своими словами передает И. Эренбург.

Взгляды его действительно принадлежат к чрезвычайно распространенным идеям нашего времени. Однако среди искусствоведов XX века встречаются люди, которые приходят к другому выводу. Так, например, у такого разумного и компетентного историка искусства, как Б. Р. Виппер, мы читаем: «С того времени, как итальянские гуманисты эпохи Ренессанса вновь открыли непреложную общечеловеческую ценность античной культуры, греческое искусство стало занимать, и до наших дней занимает, совершенно исключительное положение среди других художественных стилей прошлого. Греческое искусство привыкли рассматривать как синоним абсолютного совершенства, как идеальную меру прекрасного. Такой взгляд несомненно ошибочен, и все же в нем есть доля истины. Совершенство греческого искусства столь же относительно, как совершенство египетского или китайского или готического искусства; ибо и египетские и китайские художники добились такого же высокого совершенства, как греческие, в пределах своего определенного художественного миросозерцания. И тем не менее греческому искусству присущи некоторые специфические черты, которые заставляют верить в его абсолютное совершенство с большей неопровержимостью, чем в абсолютное совершенство какого-либо другого искусства, и которые придают греческому искусству такую огромную воспитательную силу»[46]. Как видите, можно признавать самобытную ценность египетского, китайского

или византийского искусства, не отвергая систему ориентации, предполагающую возможность различного уровня «абсолютного совершенства».

Здесь, разумеется, не место развивать эту тему во всех ее подробностях. Поэтому ограничимся доказательством от противного. Примем точку зрения, согласно которой «спор о том, какая форма сама по себе выше, право же, бесцелен». Однако сам И. Эренбург утверждает, что «можно блистательно выразить в искусстве душу эпохи, не блиставшей ни смелыми идеями, ни великими открытиями, и можно несамостоятельно, а следовательно, и невыразительно показать эпоху, чрезвычайно важную для развития человечества». Если так, то спор о том, какая форма сама по себе выше, не бесцелен, ибо в пределах данной эпохи одни выражают ее *блистательно*, а другие *невыразительно*. Стало быть, в рамках определенной эпохи возможен прогресс мастерства, то есть разница между посредственной работой и работой мастера, блистательно выразившего свою эпоху, существует. И это, видимо, не противоречит тому обстоятельству, что формы диктуются содержанием, самой жизнью, ибо один может услышать этот диктат, а другой нет, и один услышанный диктат выше, а другой ниже.

Мы не могли бы назвать ни одно произведение художественным, в отличие от чисто технического, ремесленного изделия, если бы не допустили, что имеется некий возможный, верно или неверно применяемый критерий «абсолютного совершенства». А если он есть в пределах данной эпохи, почему его не может быть в сравнении отдельных эпох между собой? Нынешние солипсисты художественной воли считают отрицание общей художественной истины достаточным основанием, чтобы поставить консервную банку в один ряд с Венерой Милосской, и они правы со своей точки зрения: если не может быть сравнения между двумя эпохами, то не может быть сравнения и между двумя школами, не может быть сравнения между двумя мастерами одной и той же школы, и наконец, не может быть вообще какой-нибудь грани между произведением искусства и любым другим артефактом, то есть изделием человеческих рук. Здесь перед нами снова гостеприимно открывает свои двери лечебница доктора Крупова.

И. Эренбург писал, что можно блистательно выразить в искусстве душу эпохи, далеко не блистательной. Согласитесь, что это гораздо труднее, чем «невыразительно показать эпоху, чрезвычайно важную для развития человечества». Ведь форма, как верно пишет Эренбург, не рождается самостоятельно, а диктуется содержанием. Бывают даровитые эпохи, когда и второстепенные мастера являются «блистательными», и напротив, бывают такие эпохи, когда даже гений, присутствие которого мы смутно чувствуем, выходит из битвы с тяжкими повреждениями. К тому же каждая эпоха благоприятна для расцвета определенного искусства или более сильна в другом. Только все люди, сказал Гёте, могут пережить все человеческое.

Так было по крайней мере до сих пор, и отсюда следует лишь, что собрать воедино *все человеческое* — задача бесконечной длительности. Так или иначе формула: «понятие прогресса, вполне правильное по отношению к жизни общества, к точным наукам, к технике, неприложимо к мастерству художника»,— недостоверна. *Формальное* понятие прогресса неприложимо и к обществу, и к науке. Доказывать это здесь подробно не будем, но достаточно вспомнить позднее раскаяние великих ученых XX века, связь

успехов техники с развитием военной промышленности, и наконец настойчивое стремление большинства служителей науки освежить свою душу прикосновением к искусству.

Что верно, то верно — формы диктуются содержанием, и притом содержанием самой жизни. Но какой жизни? Сам Эренбург признает, что бывают эпохи, «чрезвычайно важные для развития человечества». Если они действительно таковы, дайте им найти свою истинную форму, дайте великому содержанию завладеть душами людей так, как владело ими содержание не столь важное и блистательное. Это и будет прогресс и искусстве.

Рассуждения И. Эренбурга, столь популярные, построены на известном тезисе: все хорошо в своем роде. Правило верное. Но ведь и роды бывают разные, в том числе чрезвычайно низкие и низменные. Можно быть, например, блистательным мастером убийства. Это, без сомнения, также требует искусства, и говорят, что профессия «киллера» хорошо оплачивается. Но, вероятно, каждый читатель будет согласен с тем, что лучше встретиться на узкой дорожке с меньшим совершенством в этом роде. Зато чем более совершенным является род, тем более совершенного выражения он требует, а это далеко не так просто. При всех колебаниях весов, на которых можно взвесить отношение высокого и низкого, нашим идеалом будет, видимо, пересечение хорошего в своем роде с хорошим родом. Искусство Греции и Возрождения потому и замечательно, что его совершенство в своем роде, стихийно сложившаяся идиома определенной исторической культуры совпадает с «эпохой, чрезвычайно важной для развития человечества». В ходе всемирной истории такие пересечения случались не так часто, и те эпохи, когда эта историческая благодать была возможна или хотя бы реально проглядывала сквозь мглу, нависшую над миром, язык невольно называет классическими, а мысль, способная к более глубокому пониманию, приписывает им меру абсолютности, превосходящую другие абсолюты совершенного в своем роде. Как видите, простой заменой классического идеала всеобщей относительностью художественных форм вопрос решить нельзя.

И все же есть одна сторона дела, в которой Эренбург по-своему прав. Конечно, поступательное развитие, или прогресс, либо существует для всех направлений человеческой деятельности, либо не существует вообще. В последнем счете лестница развития и совершенство каждой ступени совпадают, но это только в конечном счете, а практически, в предшествующей нам истории мы видим, что эти два начала расходятся друг с другом на долгие времена. Придет другое время, и они сомкнутся, но пока этого нет, наука лучше выдерживает внутренние конфликты с противоречивым ходом исторического развития, чем творчество художника. Вот почему кажется и может казаться, что совершенное в своем роде искусство греков, китайцев, египтян не входит в общую систему ступеней развития и стоит как бы вне истории, не подчиняясь закону прогресса, которому подлежат наука и техника, общественная жизнь и все, что с ними более тесно связано.

В черновой рукописи «Капитала» есть несколько замечательных мест, которые я уже давно привожу, надеясь, что они облегчат читателю выбор между прогрессом общества и совершенством формы, связанным с неразвитыми общественными условиями, выбор, нередко предлагаемый ему от имени современной мысли.

Бросая широкий исторический взгляд на развитие общественного богатства, которое с известного момента врывается в жизнь небольших общин как разрушительная сила, ломающая все органические, прошедшие через личные отношения, одетые в живую ткань поэзии исторические формы культуры, Маркс пишет: «На более ранних ступенях развития отдельный индивид выступает более полным именно потому, что он еще не выработал всю полноту своих отношений и не противопоставил их себе в качестве независимых от него общественных сил и отношений»[47]. Эти *две полноты* неизбежно расходятся между собой в дальнейшем ходе истории.

Тесный сосуд первоначального сплочения людей на ограниченной базе местных культур не может удержать порыв человеческих сил, который находит себе посредствующее звено в развитии товарно-денежных отношений. На почве капиталистического богатства этот подъем не знает больше других предпосылок, кроме достигнутого прежде уровня. «Абсолютное выявление творческих дарований человека» и «целостность развития», пишет Маркс, выходят за рамки какой-нибудь ограниченной местной цели, они становятся самоцелью.

И все это совершается ценой утраты первоначальной полноты, достигнутой человеческим развитием на прежнем малом уровне и долго, в течение многих веков, сохраняемой им в прекрасных формах искусства. Историческое противоречие, представленное этими двумя мировыми состояниями, растет как превратный закон, преследующий своим проклятием все плоды цивилизации. Маркс говорит: «В буржуазной экономике — и в ту эпоху производства, которой она соответствует — это полное выявление внутренней сущности человека выступает как полнейшее опустошение, этот универсальный процесс овеществления — как полное отчуждение, а ниспровержение всех определенных односторонних целей — как принесение самоцели в жертву некоторой совершенно внешней цели».

Все переходит в собственную противоположность и само освобождение от природной зависимости превращается в рабство перед грубой вещественной силой человеческих отношений. «Поэтому младенческий древний мир представляется, с одной стороны, чем-то более возвышенным, нежели современный. С другой же стороны, древний мир, действительно, возвышеннее современного во всем том, в чем стремятся найти законченный образ, законченную форму и заранее установленное ограничение. Он дает удовлетворение с ограниченной точки зрения, тогда как современное состояние мира не дает удовлетворения; там же, где оно выступает самоудовлетворенным, оно — *пóшло*»[48].

Взгляд человека, тоскующего по этой «первоначальной цельности», Маркс называет *романтическим*. Взгляд человека, пóшло удовлетворенного той пустотой, которую создал капитализм на месте «локального развития» и «обожествления природы», он называет *буржуазным*. Выше этой противоположности стоит взгляд диалектический, марксистский. Опустошенность буржуазной эпохи является для него нé абсолютным следствием прогресса, которое нужно принять во имя современности, отыскивая в нем самостоятельное удовлетворение. Маркс никогда не терял из виду критику пошлости этого удовлетворения, начатую уже романтиками. Эпоха явления человеку «призрака безобразного» вместо живой действительности осталась в его

глазах безрадостной, но исторически необходимой переходной ступенью к более высокой полноте, обогащенной универсальным развитием жизни. Устранение разрыва между природной основой человеческого мира и безграничным движением общественных сил является условием дальнейшего прогресса к свободной ассоциации будущего.

Не трудно понять, что в этой, как любят теперь говорить, *модели* исторического мира есть выход из относительного порядка фактических связей, изучаемых историей хозяйства и политической борьбы, в абсолютное содержание общественной жизни — область «вечной истории человеческих обществ», по выражению Вико. Прошу вас, друг-читатель, не пугайтесь! Эти слова произнесены здесь лишь для того, чтобы поклонники Бердяева и других кумиров, воскрешенных модой, не чванились своим прикосновением к таким метафизическим глубинам.

Современный материализм стоит на почве бесконечности развития, а диалектика — это и есть умственный образ бесконечности. Диалектическое мышление, в отличие от рассудочного, есть мышление бесконечное. Но бесконечность является нам в двух видах. С одной стороны — это интенсивная полнота развития в данных пределах, равенство себе, достигаемое в известном роде. Такое явление полноты бытия присутствует везде, где налицо «законченный образ, форма и заранее установленное ограничение», как пишет Маркс. Этот полюс бесконечного мира природы и человеческой истории есть, так сказать, актуальная бесконечность его, данная нам в классическом развитии каждой ступени, в каждой точке бытия. С другой стороны, перед нами безграничное, потенциально бесконечное движение, проходящее через все ступени и тесно связанное с возрастанием количества, тогда как первый аспект бесконечности тяготеет к началу качества.

Солнечная система истины включает в себя оба момента как две крайние точки или, если угодно, две линии, сложно пересекающиеся в каждом явлении, подлежащем нашему анализу и нашей оценке. Аристотель видит центр этой системы в классическом среднем состоянии, мере качества и количества, по-гречески — *месотес*. А чтобы мы, должно быть, не смешивали этот уровень с простой посредственностью, мещанской «золотой серединой», он поясняет, что среднее в относительном смысле является высшим с безусловной точки зрения. Таким образом, *месотес* бывает одновременно и *акротес* (Этика к Никомаху, кн. II, 6).

История разъединила эти моменты целого, абсолютной истины. Она порвала связь потенциальной и актуальной бесконечности, создав два противоположных типа полноты развития — совершенство в своем роде на ограниченной основе детства человеческого рода и далекое от всякой нормы, постоянно нарушающее ее в своем безграничном порыве общественное движение буржуазной эпохи. То, что рисуют современные критики цивилизации,— пугающие явления страшной пустоты, неудержимые следствия прогресса — все это лишь последнее слово разъединения, начатого давно.

Но если противоречие человека с самим собой имеет, как мы надеемся, преходящий характер, то в нем, без сомнения, заложено и что-то вечное, присущее всему человеческому миру. Без этой боли, без трагического распада «месотес» и «акротес» Аристотеля невозможно никакое развитие, и человечество проходит сейчас свою предварительную школу, в которой дейст-

вительность учит его полноте истины, нераздельности ее основных моментов.

Если продолжить мысленно линию развития каждой ступени до естественного предела ее отдельности, то перед нами будет грубый материальный факт, оставленный одной из стоянок исторического человека, простая точка его общественного бытия. Взятый в более широком освещении, любой фрагмент истории культуры может сказать нам многое, но в самом себе он еще безразличен, лишен собственной идеальности. Близорукий исторический релятивизм, чаще всего проявляющийся в книгах по истории искусства, опускает все эпохи и стили до этого уровня.

Если продолжить другую линию, то перед нами будет количественное развитие культуры, знания, техники, отражения мира в зеркале каждой эпохи и человеческой индивидуальности, развития его до полной или кажущейся свободы от исторически данного содержания, до переноса центра тяжести на субъективное мастерство, форму, и далее — до преобладания абстрактной субъективности над ее материальной основой, природным образом, законченностью, традицией и в конце концов над самим искусством. Последние формы искусства, известные под именем *современных*, являются именно выражением неутолимой жажды «высшего», превосходящей всякую меру, гипертрофии субъективной жизни, отвергающей все конечные исторические формы идеализации предметного мира и находящей себе удовлетворение только в полной неудовлетворенности.

Между этими двумя полюсами, которые в чем-то соприкасаются (откуда современный интерес к самой грубой первобытности), лежит обширная область пересечения конечного и бесконечного, актуальной и потенциальной бесконечности — царство пластической гармонии, переходящей в разнообразные, более свободные, жизненные и противоречивые состояния, в целом еще сохраняющие связь с «законченным образом, формой и заранее данным ограничением». Это и есть мир искусства в собственном смысле слова.

Нельзя отделить его совершенно от мира науки, хотя научное мышление более свободно в выходе за пределы единства «месотес» и «акротес» Аристотеля. Оно склоняется больше к *высшему*, чем к *среднему*, к потенциальной бесконечности, чем к актуальной, и развивает adaequatio intellectus cum re за счет veritas rei. Эта сторона дела прекрасно выражена в афоризме Бэкона, прозвучавшем на пороге нового времени: солнце науки равно освещает своими лучами все, даже кучу навоза, оставаясь незапятнанным.

Впрочем, безразличие научного мышления к его предмету не следует преувеличивать. Только известные области науки и в ограниченных пределах допускают преобладание чисто количественного анализа. На самой большой глубине, там, где научное мышление достигает конкретной полноты, обращаясь к своим предпосылкам, оно снова, на свой особенный лад восстанавливает значение качества, законченного образа, формы. Наука не безразлична к объективной мере вещей, их развитию в определенных границах, к бесконечности in giro. Понятие нормы известно и ей, как показывают теории идеальной паровой машины, идеального газа и многое, многое другое. Она умирает в полном релятивизме. И хотя современное мировое состояние более благоприятно для научного мышления, чем для искусства, их судьбы связаны воедино исторической задачей, стоящей перед обществом наших дней накануне его превращения в общество будущего. Но здесь перед нами

ряд новых вопросов. Почтительно снимаем шляпу перед ними — они не могут войти в наш путеводитель по идеям 30-х годов.

Я не стану винить читателя, если эта модель абсолютной истины покажется ему далекой от фактической истории общественной жизни, искусства, науки. Обычно конкретными представляются именно абстракции повседневной мудрости, наукообразные фразы, выкладывающие пестрый узор из готовых деталей. Но эта мнимая конкретность знакомых представлений есть иллюзия, читатель. В действительности, только имея перед глазами средокрестие «вечной истории человеческих обществ» — систему координат, заложенную, как мы это видели, в реальной истории экономических форм, можно понять противоречивое значение каждого исторического факта, особенно в сложной области истории культуры. И здесь, покончив с обзором предметов столь возвышенных, что нам грозит явление чувства невесомости, я позволю себе еще раз обратиться к работам Игоря Ильина.

ПОЛНОТА ИСТИНЫ

Как уже сказано, ходячая фраза о «противоречиях прогресса» сохранила только слабую копию диалектического взгляда на общественное развитие, более или менее ясно выраженного в скромном идейном наследстве 30-х годов. Мы уже знаем, что внешнее соответствие между нашим умом и его объектом становится возможным благодаря тому, что сама окружающая человека материальная среда имеет свой объективный рельеф, свою историческую форму, и наше сознание есть проекция этой реальности, ее отпечаток в умах людей. *Не мы отражаем действительность — она отражается в нас.* Если реальные образы-положения или образы-типы выражены достаточно ясно, формальные черты возникающей при этом картины с необходимой силой вытекают из действительной жизни оригинала, даже в тех случаях, когда отображение действительности ложно и реальные отношения в человеческой голове перевернуты, как в камере-обскуре.

Поэтому своеобразие и богатство содержания, которым мы должны овладеть, нельзя измерить нашими формальными истинами-абстракциями. Напротив, задача диалектического мышления состоит в том, чтобы установить, как в самой исторической реальности совершается объективный процесс образования «собственных форм» из множества черновых набросков истории природы и общества. В этом заложен более глубокий смысл закона неравномерности прогресса, его противоречий. Всякое предварительное достижение общественного развития, связанное определенным ограниченным содержанием, вступает в конфликт с безграничным началом развития как слишком одностороннее и узкое выражение всей полноты бытия. То, что представляется с формальной точки зрения прогрессом, становится источником множества бедствий. Развитие к истинной форме в любой области человеческой культуры связано с жертвами, которые могут быть компенсированы только на другом уровне и в другом масштабе.

«Относительно некоторых форм искусства, например эпоса,— писал Маркс,— даже признано, что они в своей классической форме, составляющей эпоху в мировой истории, никогда уже не могут быть произведены, как только началось производство искусства как таковое; что, таким образом, в области самого искусства известные значительные формы его возможны только на низкой ступени развития искусств»[49]. Другими словами, «производство искусства как таковое» есть истинная форма, возникшая путем отрицания тех значительных, но еще не определенных в своих границах формообразований, которым она обязана, в сущности, своим рождением.

Любимой темой исследований Игоря Ильина является именно неравномерность общественного и художественного развития. В его работах, часто незаконченных, самой высокой оценки заслуживает диалектическое чувство автора, способность видеть процесс развития в целом, «бессмертную смерть» отдельных его моментов, представляющих реальное содержание этого процесса в еще не разложившихся общих формах, последующий распад их и образование систем.

И. А. Ильин начинает свое исследование об истоках театра у греков с разложения целостного мифологического сознания, стараясь показать, что «неравномерность его самоотрицания в различных формах и на разных ступенях истории античного общества определили самостоятельное развитие поэзии, театра, философии, выросших из общего корня». Он пишет: «В древнем эпосе нашла свое отражение та ступень развития человечества, когда поэзия и музыка, еще не отделившиеся друг от друга, не были осознаны в своей самостоятельности, когда медицина сводилась к заговору, история была собранием легенд о возникновении племен. Само единство этих направлений духовной деятельности казалось на ранней ступени развития такой же достоверной истиной, как и противоположность их, или по крайней мере принципиальное отличие на следующих ступенях истории человечества. Однако такая нерасчлененность характерна для сознания древних греков лишь в определенных исторических границах. Рождение античного общества из родового строя, сохранившего свое влияние на всем протяжении древности, отсутствие жречества как замкнутой касты — все это превращает поэта в создателя священных книг народа. Искусство *в широком смысле слова* было как бы религией греческого мира».

Ильин доказывает это множеством примеров, которые, к сожалению, придется оставить в стороне. Здесь важно другое. Рассматривая процесс разложения первобытной общности, наш автор отнюдь не впадает в плаксивый тон, величие прошлого не заслоняет от его верного взгляда приобретения общего хода истории, связанные с глубокими противоречиями, но благодетельные. Он пишет о греческом эпосе: «Эстетические представления в нем крайне неразвиты, напротив, разложение эпоса означает развитие эстетического сознания в собственном смысле слова, и все же именно этот факт бросает свет на ту полноту бытия, которая остается за пределами кругозора исследователей греческого искусства, когда они подменяют категории эпоса категориями развитого эстетического сознания, возникающего вместе с разложением первобытной поэзии.

С другой стороны, неразвитость эстетических представлений эпических времен заключает в себе большие преимущества по отношению к позднейшему, более высокому эстетическому сознанию. Противоречия общественного развития раскрывают на своем пути полноту исторического бытия».

Конечно, распад родового общества на классы, возникновение государства и права — все это обогащает человеческую личность, но обогащает ее именно сознанием гнетущих ее противоречий, «как бы противопоставляя ее самой себе». С наибольшей художественной глубиной это сказалось в открытиях греческой трагедии. Мы уже говорили о том, что трагическая ситуация всегда имеет свое реальное содержание, в противном случае она надуманна и является созданием ремесленного шаблона. Ценность трагедии как художественной формы состоит в отражении противоречий исторического развития, а эти противоречия, как верно пишет Ильин, раскрывают в своем движении «полноту бытия» и поднимают наше сознание над уровнем любой идиллии. Начало диалектического противоречия является абсолютным моментом всякого подлинного художественного содержания — эта мысль незримо присутствует во всем, что однажды было продумано человеком тридцатых годов.

«Масштаб мастерства,— читаем мы в одной из статей Ильина,— органически связан с глубиной проникновения художника в противоречия жизни. Обретение искусством большой формы оказывается результатом художественного содержания, так как последнее представляет собой не внешнюю искусству «тенденцию», а, напротив, самое сокровенное его существо». Но эти слова еще недостаточно определяют, что такое «художественное содержание». Нам интересно знать, когда «проникновение художника в противоречия жизни» бывает глубоким. Внимательный читатель статей Игоря Ильина заметит, что с его точки зрения это бывает там, где противоречия жизни сами требуют права голоса и находят его в творчестве художника.

«Интересно,— писал Ильин,— что эпоха Возрождения, родившая Шекспира в Англии, не родила ни одного трагического поэта в Италии, поэта, который мог быть гордостью итальянцев». Разница объясняется тем, что итальянское Возрождение выросло на более ранней ступени развития новых общественных отношений, «когда личность, освобожденная от феодальных пут, еще нарождалась и побеждала». Отсюда более гармонический фон Возрождения в Италии, нашедший себе естественное выражение в живописи и пластике. «Но там, где раскрылась изнанка прогресса, трагедия могла выразить содержание конфликта более полно, чем это могла сделать живопись. Язык Шекспира здесь оказался впервые на месте по-настоящему. Шекспир понял социальный смысл тех противоречий, которые предчувствовали итальянские мастера». Итак, расцвет драматической поэзии в Англии был связан с разложением первоначальной цельности общественного подъема. То же самое, в более широком смысле, можно сказать о самом возникновении драмы за две тысячи лет до Шекспира.

Из этих примеров достаточно ясно, что подозревать нашего «гносеологиста» в подчинении искусства рассудочному понятию истины или

в смешении искусства с наукой нельзя. Говоря о содержании художественного произведения, он имеет в виду *историческое содержание*, логос самой истории, понятый или угаданный художником, а не логическую мысль, пришедшую ему в голову под влиянием внутренней потребности или внешней среды и переложенную затем на язык образов. Мышление в образах, как, впрочем, и всякое мышление, способное в теории или на практике достигнуть конкретной полноты и тем интересное нам, нельзя рассматривать как субъективное мастерство мыслителя. Если понятие мастерства имеет здесь какой-нибудь смысл, то лишь в определенных границах — поскольку этот технический процесс, совершаемый нашим мозгом, открывает в предмете черты, показывающие, *что он есть на самом деле*, то есть в известном равенстве его с самим собой. Когда изображение бывает похоже на свою модель? Когда модель *похожа на себя*. Дело художника — передать объективное сходство предмета с самим собой, *идентичность* его. Английский язык хорошо выражает этот момент — личность по-английски identity.

Словом, не только субъект углубляется в бездну действительного мира, но и действительность поднимается ему навстречу, приобретая субъективные черты, часто трагические, и раскрываясь до последнего возможного в этом взаимодействии *предела*, который мы называем истиной. Сознательно или стихийно, наш автор видит в истине не только объективное начало, но и норму исторического бытия, высшую действительность. Присутствие нормы, или самостоятельного развития, предполагается нами в каждом предмете, поскольку он есть и может стать предметом нашего понимания.

Для людей, знакомых с идейным наследием 30-х годов, эти мысли не будут совершенно новы. Но их стоит напомнить в более общей форме. Они, разумеется, в свою очередь возбуждают новые вопросы. Что же такое эта норма реальной жизни, эта veritas rei, способная передаваться и нам? Разве неверно, что солнце науки с равным вниманием освещает драгоценные камни и кучу навоза, как сказано у Бэкона? Отчасти так. Но для того, чтобы понять все разнообразные виды товарно-денежных отношений, от древнего Вавилона до Америки белых плантаторов, Марксу все же понадобилась классическая модель английского капитализма, в которой этот способ производства был как бы равен самому себе, похож на себя.

Конечно, разложение классики также имеет свое познавательное значение, и немалое. Весьма возможно, что в известную формулу «сова Минервы вылетает только вечером» нужно внести некоторые немаловажные поправки, что эта закономерность требует дальнейшей необходимой конкретизации, однако факт, указанный Гегелем, отрицать нельзя. Когда под действием ее внутренних противоречий историческая форма жизни вступает в период распада, наука совершает свой патологический анализ. Философы, пишет Маркс, разложили понятие семьи, когда в XVIII веке семья действительно начала разлагаться. Так глубоко изученный Марксом английский капитализм был в своем роде классической формой разложения простого товарного хозяйства, ибо по милости природы вещей само разложение не лишено в истории своей подлинной классики.

Мы видели, что «масштаб мастерства органически связан с глубиной проникновения художника в противоречия жизни», а это последнее зависит от известной ступени развития целого. Наука широко пользуется откровенностью бытия в процессе разложения его объективных форм, а художественная литература, особенно драматическая, в этом отношении ближе к научному мышлению, чем скульптура и живопись. Шекспир, например, как справедливо пишет Игорь Ильин, мог сказать свое гениальное слово лишь там, где исторически драма распавшихся в себе элементов общественной жизни была уже налицо.

Однако из этого апофеоза трагической музы едва ли следует, что век итальянского Возрождения можно считать подготовительной школой к развитию драматического мышления на севере Европы и в Испании. Слишком очевидно, что проникнутый светлой поэзией жизни пластический мир позднего средневековья имеет свою самостоятельную ценность, в известном смысле даже более высокую, чем ступень распада гармонии более ранних времен.

И не только потому, что эта гармония была относительной. Кто не знает, какие страсти терзали общественную жизнь итальянских городских коммун в течение нескольких веков! Самые мрачные сомнения таились уже в груди таких людей, как Петрарка. Однако важнее другое. «Глубина проникновения художника в противоречия жизни», как пишет Ильин, является одним из признаков высокого реализма, но истина, лежащая в основе искусства, шире противоречия, столь важного для нее и все же только одного из ее моментов. Это, должно быть, чувствовал и сам автор книги, которую я так рекомендую вниманию читателя. Недаром его любимой диалектической категорией является «отрицание отрицания».

Во времена Монтеня, Бэкона и Шекспира общественное сознание сделало важный шаг вперед. Не так мало было узнать, какую железную клетку плетет для себя человек, освобождаясь от патриархальной зависимости, и как беззащитна его свобода. Под влиянием вошедшей в обиход нового времени греко-римской философии мыслящий ум сделал вывод, что нет у людей большего врага, чем их собственное чванство, и это открытие погрузило его в глубокую думу. Однако такое «проникновение в противоречия жизни» само по себе предполагает *жизнь* в ее свободном развитии. Трудно себе представить культуру Возрождения, включая сюда и распад ее, богатый внутренним содержанием, без «освобождения от феодальных оков», как пишет Ильин. Действительно, будучи зеркалом разложения определенной исторической формы, европейская драма XVI—XVII веков черпала свою великую человечность из общественного подъема эпохи Возрождения, она была законной наследницей этого подъема.

Все в мире развивается через противоречия, но всякое развитие предполагает то, *что* развивается. Глубокая мысль, скрытая в кипящих страстью драмах Шекспира, предполагает мир настолько богатый красками и пластически-определенный, что даже образы его распада, созданные реальной историей этой эпохи, могут соперничать с художественной фантазией. В рамках итальянского Ренессанса личность больше чувство-

вала свое торжество, чем свое поражение, пишет Ильин. Это верно, но отсюда еще не следует, что в прекрасных формах, выражающих светлую радость этой минуты, перед нами только иллюзия времени. Нет, тысячу раз нет! Великая историческая правда сияет в таких подъемах жизни. При всем трагизме эпохи Возрождения эта правда пережила ее и долго еще своими идеальными образами внушала людям уверенность в том, что прекрасный мир возможен, что он впереди нас. Вспомните Достоевского с его мечтой о золотом веке, найденной им в Дрезденской галерее. И вот вам место пластической гармонии в системе истины.

Но, боже мой, как это не популярно! Дэвид Рисмэн писал о «толпе одиноких лиц». С таким же правом можно сказать, что в наши дни бушует «толпа оригинальных личностей». С однообразным рвением доказывают они в стихах и прозе свое вольномыслие за счет Венеры Милосской или царственных итальянцев, висящих в тиши музея, пока самолеты сбрасывают напалм на детей и женщин. Как будто несчастные дети страдают от красоты и гармонии, а не от общественного навоза, который также может быть освещен лучами солнца, но все же только навоз! Как будто, испакостив все вокруг и оскорбив невинную гармонию (как человек из подполья, мудро придуманный Достоевским), мы поможем кому-нибудь, откроем глубокие тайны, разоблачим чье-то лицемерие. Отвратительная стадная пошлость, без конца повторяющая себя уже много десятилетий с неизменным видом оригинальности и новизны! Чем хуже воскресный хулиган, желающий выразить свой протест на первой попавшейся чистой стене!

А помните одно из действующих лиц «Братьев Карамазовых», выражающее хамский бунт ни с чем не соразмерного и оскорбленного самолюбия? Что хотел сказать сам Достоевский, определяя это лицо словами «передовое мясо», не так существенно. Более важно то, что сказалось в этом страшном образе лакейской лжедемократии.

Чтобы выразить все до конца перед лицом опасности, растущей на этой почве в нашем передовом XX веке, нужно прибавить, что при самых плебейских чертах, которые вызывают наше сочувствие, бунт раба, ненавидящего все духовно-высшее, артистически-развитое, не имеет ничего общего ни с коммунизмом вообще, ни с большевизмом Ленина. Это идея буржуазная, а не социалистическая, глубоко связанная с теми движениями мысли, которые привели человечество к созерцанию «призрака безобразного», чреватыми и буржуазной уравнительностью, и не менее буржуазным культом исключительной личности.

Разумеется, наш автор здесь ни при чем. Его глубоко задела роль трагического начала в истории, особенно в древнем мире, который он изучал глазами историка искусства, но ему никогда не приходило в голову преувеличивать свою мысль до отвращения к высокой норме истины, добра и красоты, родственного всякой смердяковщине. Проникая в изнанку жизни, трагический поэт возможен до тех пор, пока возможна поэзия жизни вообще.

Для Игоря Ильина в трагическом очищении заложено чувство нравственной неизбежности выхода из общественных противоречий. Он сам писал, что целью греческого театра была «гармония и свобода всесторонне развитой личности». Другое место из той же статьи гласит: «В торжестве

человеческой свободы, в победе над страданием заключается всемирно-историческое значение великого искусства трагедии, впервые возникшего у замечательного маленького народа, подвигам которого мы никогда не перестанем удивляться».

Конечно, особенность трагедии в том, что она представляет нам сторону разложения конкретного целого на составляющие его противоположные и борющиеся между собой силы. «Выражая идею свободы, греческая трагедия падает под бременем неразрешимости противоречий свободы и рабства. В этом ее глубоко поучительный смысл». Но *смысл* чего бы то ни было выходит далеко за пределы распада,— он объемлет его как частный и преходящий момент, ведущий к более высокой ступени жизни. В конечном счете, говорит автор, «интересы искусства и человеческой свободы совпадают».

Вот почему, например, идея трагического очищения была немыслима на почве средних веков. Условия разложения первобытно-родовой общины в Северной Европе, пишет Ильин, сделали невозможным «развитие целостной гармонической личности гражданина». Возникла другая форма духовной жизни. «Очищение от вины рода приняло в эпоху средневековья религиозную форму, а само содержание очищения совпало с идеей первородного греха человечества. Место греческой трагедии заняло христианство, место театра — церковь».

Не следует думать, что высокая оценка греческого мира и понимание двойственности европейской культуры в средние века должны были привести нашего автора к одностороннему классицизму. Ничего подобного нет и не может быть в рамках тех общих идей, которых держался покойный Ильин. Интересна в этом отношении не вошедшая в его сборник более обширная работа «Народно-реалистическая традиция в польском искусстве XV века». Тонкий анализ, которому автор подвергает знаменитый Краковский алтарь, придется оставить в стороне. Судьба нашей статьи, хорошая или плохая, требует обращения к общим идеям, лежащим в основе подобных анализов, а с этой точки зрения важнее сравнение художественной культуры древности и готического искусства, которое мы находим у Ильина.

Он говорит о «философии истории» Краковского алтаря, этой проповеди художника, искусно вырезанной из дерева: «Как бы перебирая в своих руках четки событий священной истории, начиная от сотворения Евы до вознесения Христа, художник видит в наказании наших прародителей, в труде, лишениях и крестном пути человечества залог его победы над уродством жизни, его искупление и конечный возврат к себе». По мнению Игоря Ильина, в образах Краковского алтаря нашла себе выражение плебейско-мюнцеровская философия священной истории.

С народной фантазией, окружающей легенды Ветхого и Нового завета, связано включение безобразного в эстетический мир средневекового искусства. Этот элемент, мало известный античности, или, вернее, изгнанный ею в подземное царство титанов, в область полуживотных форм и прочие окрестности олимпийской религии, становится в средние века законным выражением развития человеческого рода через эпоху труда и страдания. Возможность поэтизации безобразного заложена с точки зрения Ильина в контрасте между реальным положением народа и внутренним идеалом его. Отсюда форма гротеска, объективная ирония времени. Конечно, поэтизация здесь

не прямая, а *косвенная*, говоря словами известного эстетика прошлого века Фридриха Теодора Фишера.

Само по себе это прикосновение искусства к противоречивой, страдательной форме развития — большой шаг вперед. Ведь жизнь бесконечна, и любое совершенство формы не может ее исчерпать. В этом смысле Ильин ссылается на слова Бальзака о превосходстве готики над античным миросозерцанием. «Романс трувера, испано-английская пьеса, средневековый собор или дом выражают бесконечность в искусстве». Она возвышает формы, сами по себе далекие от красоты, делая их прекрасными в обобщающем проникновении человеческого глаза. Напротив, античный мир при всем его художественном совершенстве ограничен своим исторически-данным конечным состоянием, и в этом пункте с неожиданной стороны открывает двери безобразному. «Повторение античным искусством самого себя,— пишет Ильин,— раскрывается как эстетическая санкция жизни даже в безобразии рабства и несвободы. Отсюда странная для нас простота, с которой такие люди, как Сократ, Платон и Аристотель, говорят о рабстве как строе, согласном с человеческой природой».

И так как для нашего автора нет формы без создающего ее исторического содержания, то он умеет читать это содержание во всем, справедливо распределяя свет и тени. Самостоятельная ценность готики и других форм художественной фантазии, далеких от классической меры, означает для Ильина присутствие в них того элемента, которого не хватает самой классике, а не безразличное равенство эпох и стилей. Везде суждения нашего автора указывают на точность вкуса, которая в свою очередь является выражением диалектической школы мысли, ибо вкус, будучи в каждой отдельной личности как бы естественным дарованием (имеющим, конечно, историческое происхождение), нуждается в этой культуре.

Что касается Игоря Ильина, то в нем нет ни следа модной безвкусицы, так часто проявляющейся в настоящее время. Обладая достаточно широким взглядом, способным оценить и прелесть примитива, и то новое, что принесло с собой художественное движение начала XX века до превращения этой прибыли в убыток, он отвергает тенденциозное *искривление системы отсчета*, выдвигающее на первый план в истории искусства темную архаику, глубокое средневековье, маньеризм и прочее в этом роде до современной позы абсурда, возведенного в принцип, словом — все, что как можно дальше отстоит от «благородной простоты и спокойного величия» Винкельмана. В массовых проявлениях подобной болезни действительно поработал «искривитель» Альбрехта Дюрера!

Судьбы марксизма неразрывно связаны с определенной исторической перспективой — в этом не может быть никакого сомнения. Нельзя быть марксистом, заслоняя многообразием самобытных исторических форм художественной культуры вершины общего развития ее — Грецию, Возрождение, классический реализм нового времени. Это все равно, что отречься от философии истории Маркса и Энгельса, не имеющей ничего общего с релятивизмом современной теории множества разобщенных цивилизаций. Опасен «европоцентризм», не принимающий во внимание самобытность народов мира, но трижды опасен «европонигилизм», сочетающий современную духовную реакцию, объевшуюся слишком тонкой пищей и бредящую

новым варварством, с действительным отсутствием культуры, азиатчиной и смердяковским бунтом

Извлекая уроки из этого опыта, современная общественная мысль научится марксистской диалектике, отвергающей и метафизическую абстракцию отвлеченного прогресса, и ничтожный релятивизм, лишенный спинного хребта объективной истины. Ибо это не академический вопрос. Он глубоко затрагивает общий ход современной истории. Теория здесь в опасном соприкосновении с жизнью, а софисты другого мира давно уже с дьявольским смехом ждут своего часа.

В конце концов все многообразие художественных форм обращено к общему солнцу, и есть золотое сечение художественной правды, проходящее через каждый особый, непохожий на что-либо другое и часто странный поток человеческой энергии. Где-то на главных путях большой реки лежит греческая классика, и дальше среди неисчислимого множества отдельных течений — те формы искусства, в которых оно еще соответствует своему понятию, равно себе и не работает «на самом краю», как сказал о собственном творчестве Кафка.

Все можно и нужно понимать, но — сохраняя равновесие и не теряя из виду общую схему координат, генетический ряд ступеней различной общности и грани между ними. Чтобы понять предмет, нужно взять его в состоянии высшего развития, его «акме», классической форме — этому учили еще древние. О том, какое место в мире истины занимает равенство себе, пластическое совершенство классики, уже сказано.

Исследователь античного театра, Игорь Ильин является также автором интересных работ по истории греческой скульптуры. В очерке «Поликлет» он пересматривает сложившуюся репутацию создателя «канона» в свете общественной борьбы времен соперничества Афин и Спарты. Тонкие замечания, например превосходная мысль о взгляде статуи, формирующем наше представление об окружающем ее пространстве, всегда бывают связаны у него с разбором тех или других сторон исторического содержания эпохи. И связь эта не внешняя — через влияние среды или подчинение художника чуждым целям, а именно внутренняя. Форма переводится на язык истории.

Во всех своих исторических этюдах Ильин остался верным последователем избранного им направления, что не мешает его самостоятельности везде, где речь идет о конкретном исследовании. Об этом свидетельствуют и «Поликлет», и более обширный труд, посвященный Пифагору,— «Эстетика гармонии и числа». Конечно, не следует преувеличивать: в статьях Ильина есть мысли недостаточно отточенные и даже не вполне точные. Но вот что важно и важнее всего — в них нет ничего мутного, двусмысленного. Читая эти статьи, на каждом шагу убеждаешься в том, что высокая оценка готики или русского искусства XIX века не является случайной прибавкой к античным вкусам автора, вызванной, как это часто бывает, хитросплетениями житейской мудрости. Единая мысль пронизывает страницы его литературного наследия, неровные и не всегда доведенные до уровня самостоятельной научной ценности, но иногда блестящие. В центре его эстетического мира стоит идеал искусства, связанный с развитием человеческой свободы и всегда возникающий перед глазами людей, если для этого есть реальная почва, хотя бы самая зыбкая. Неправ был боготворимый реакционной мыслью Ранке —

не все эпохи равно обращены к общему центру. Есть разница между ними. Есть цепь *возрождений*, образующих в ходе времени историческую связь вечного палингенеза. Они таят в себе семя глубоких противоречий, но вместе с тем указывают *мировую линию*, направление пути.

Опираясь на материал истории хозяйства, Макс Вебер провел параллель между древним полисом и городом эпохи Ренессанса. Задолго до него, пользуясь материалом политической истории, такие аналогии делали уже Маккиавелли и Вико. С точки зрения художественной культуры очевидно, что две вершины пластического искусства, при всем их различии, имеющем ясные и вполне реальные исторические корни, близки друг другу. Сходной является и судьба их в неотвратимом потоке денежных отношений, размывающем рамки тесной гражданской общины. Развитие общественных сил на этом культурном горизонте должно быть принесено в жертву более широкому, но абстрактному общественному развитию, ломающему все живые, конкретные формы прошлого.

На первый взгляд, здесь перед нами противоречие чисто историческое, простые факты хозяйственного быта народов. Но это так только для глаза внешнего, не умеющего смотреть с той точки зрения, которой держался покойный Ильин. На деле в противоречии между культурами типа греческого полиса и отрицающим их развитием, неудержимо следующим своему стихийному закону, есть более глубокий смысл. Но я надеюсь, что читатель уже усвоил этот переход на более высокую ступень понимания общего смысла фактов общественного бытия и помнит модель исторической истины, открытой Марксом в противоречиях прогресса. Теперь посмотрим, как выглядит эта модель в столкновениях общественных сил на почве гражданской истории.

ИСТИНА И «БОРЬБА НА ДВА ФРОНТА»

Вопросом первой величины в спорах 30-х годов был подход к оценке тех созданий человеческой деятельности, которые не ложатся в рамки общих формул, принятых нами в качестве передовых и верных. Простое разоблачение великих художников прошлого как служителей господствующих классов уже дискредитировало себя и было отвергнуто. Однако вопрос остался. Превратив былых служителей реакции в умеренно-прогрессивных предшественников нашей собственной передовой и гуманной точки зрения, мы нисколько не продвинулись в решении его. Нельзя же в самом деле считать Софокла, Данте, Бальзака, Пушкина учениками приготовительного класса в той исторической школе, где Некрасов занимает уже более высокое место, а Маяковский и Арагон приближаются к аттестату зрелости.

В таком положении любая научная дипломатия не поможет. На поставленный вопрос должен быть дан серьезный ответ. Если же он заменяется серией эклектических, увертливых фраз, то пеняйте на себя, когда вы заметите, что это ведет к разочарованию в марксистском методе исследования искусства и литературы. Кажется, нечто подобное отчасти произошло, и нынешние смелые новаторы скачут быстро, не видя впереди никаких препятствий. Они решили вопрос самым радикальным способом — нет никакого прогресса в искусстве, как нет ничего более передового или более отста-

лого, и сравнивать художников разных эпох нельзя... Но это, конечно, не ответ, а другая сторона той же догматической рутины.

Единственный ответ, заслуживающий внимания, был предложен тем направлением, которое, судя по многим признакам, до сих пор толком не понято. Создание человеческого гения, выросшее на первый взгляд из более отсталого или даже реакционного содержания, есть историческое противоречие, не устраняющее аксиому истины. Такие противоречия не должны заставить современный ум повернуться спиной к свету. Истина торжествует и здесь более сложным путем. Примеры, смущающие нас, доказывают силу ее — силу действительности, более могучей, чем все заблуждения людей, вынужденных отражать то, что есть, даже не понимая этого, в *обратной* форме.

Только обращенной силой истины, ищущей себе верный путь в темноте, можно объяснить гениальные творения Достоевского, религиозное искусство средних веков и все, что формально противоречит нашим представлениям о передовых идеях, но тем не менее является нашей драгоценной собственностью. Часто бывает, что именно там, где исторические условия далеки от прозрачности, глубокое, хотя и темное впечатление жизни так богато истинным, демократическим содержанием, что мы готовы простить самые грубые отступления от него и отчасти даже не замечаем их.

Одного немецкого романтика начала прошлого века называли «демагогом наизнанку». В самом деле, было что-то якобинское в его критике морального падения французской революции, в его яростной защите средневековых идеалов. Это был плебей, попавший в парадоксальное положение защитника католической реакции. Не надо смешивать такую реакционность с обыкновенной защитой своекорыстных интересов какого-нибудь класса или сословия, хотя *в конечном счете* и та особенная реакционность, которую мы видим, например, у Достоевского, оставила свой темный след.

Я не буду здесь развивать эту мысль, имеющую много разных оттенков, диалектических поворотов и ограничений. Скажу только, что иные грешники демократии ближе к спасению, чем праведники ее. История вообще не любит первых учеников. Она слишком проницательна, чтобы верить их аккуратной морали, их склонности быть всегда на гребне волны, их слишком передовым рассуждениям. Не были первыми учениками прогресса ни Дидро, ни Гейне, ни Чернышевский.

Само собой разумеется, что противники этого взгляда очень сердились на тех, кто его высказывал, хотя последние делали это с большой осторожностью, полезной во все времена, а в 30-е годы особенно. Не имея возможности возразить что-нибудь по существу и не обладая для этого никакими данными, противная сторона обратилась к более простому средству. Первые ученики тридцатых годов шумели на разные голоса о том, что взгляды, изложенные выше, означают проповедь реакционного мировоззрения, защиту мракобесия, отказ от передовых идей во имя бессознательного творчества и прочая и прочая.

Теперь еще раз попробуйте оценить по достоинству полемический ход современных критиков «гносеологического» направления, обвиняющих его в прямо противоположных грехах! Впрочем, некоторый объективный смысл в этом недоразумении есть. Отвергая абстрактное понимание прогресса и передовых идей во имя марксистской диалектики, уверенный в том, что этот

диалектический взгляд на противоречия истории культуры выражает партийную идею научного коммунизма, «гносеологист» тридцатых годов не имел никакого желания удаляться от истины в противоположную крайность, то есть вместо метафизики буржуазного идеала признать за благо софистику его в различных видах и выражениях, более или менее темных. Он оставался твердым сторонником единственно передового мировоззрения, каким является в наши дни мировоззрение Маркса и Ленина. Он знал и понимал его лучше, чем первые ученики былых времен, при всем их умении «рвать на себе тельняшку» в доказательство своей преданности общественному делу.

Спустя много лет выяснилось наконец, кто не подвержен идейным шатаниям. Человек тридцатых годов (в том особом смысле, который ясен из нашей статьи) остался сторонником диалектической теории отражения Ленина, каким он был много лет назад, не откликаясь на достойные презрения соблазны модничанья и лженоваторства. Ему приходилось отстаивать более глубокое понимание марксизма, защищаясь при этом от обвинений в шпенглерианстве, ницшеанстве, пропаганде «теории круговорота» и прочих ужасах, не для того, чтобы после всех испытаний слиться с пьяными шатаниями взбесившегося аптекаря Омэ, часто напоминающими выверты первых учеников былых времен. Когда пьяный шатается из стороны в сторону, трезвый кажется ему по меньшей мере догматиком *.

Независимо от моего желания эти дела давно минувших дней нельзя устранить из памяти людей, и время от времени они возникают на экране современной литературы как предмет исторического разбирательства. Старая клевета доживает последние дни, но все же она еще цепляется за жизнь и даже находит себе новых приверженцев. Если так, то да будет выслушана и противоположная сторона.

Скажем прямо — нынешние зигзаги, самые фантастические, возможны лишь потому, что начало, положенное «гносеологистами» тридцатых годов, не имело продолжения. Всякого рода завиральные идеи и заимствования из ложных источников живы тем, что представление о лучшей теории в глазах широкой публики слишком связано с бессодержательной жвачкой ее первых учеников.

При виде тех удивительных фигур, которые часто описывает современная мысль вокруг таких явлений, как Достоевский и даже Пушкин, невольно приходит на ум опыт 30-х годов. А все-таки было же сказано разумное слово, зачем вы его не послушали? Затем, что старый догматизм, не выдуманный, а действительный, и современные восьмерки мнимого творчества не так далеки друг от друга. Друзья-враги помирятся. Но то, что им не показано и даже противопоказано,— это и есть действительное содержание взглядов «гносеологического» направления 30-х годов.

Принадлежность к нему Игоря Ильина можно определить безошибочно. Один вопрос неизменно привлекает его внимание. Он не был глух к глубоким

---

* «Поэтому-то люди, придерживающиеся крайностей, отталкивают от себя человека, придерживающегося середины, и относят его к противоположной крайности: трус называет мужественного человека безумно отважным; а безумно отважный называет его трусом; и в остальном точно так же» (Аристотель, Этика к Никомаху, II, 8). Что имел в виду Аристотель под именем «середины», мы уже знаем.

и сильным голосам, идущим из преданных анафеме, забытых кругов ада. Я имею в виду те исторические движения, которые волею обстоятельств должны были вступить в противоречие с общим подъемом просвещения, науки и демократии. Является ли это достаточным основанием для приговора над ними? Не всегда и не во всем. Историческая действительность гораздо сложнее и «хитрее», как любил говорить Ленин. Механические выводы из абстракции прогресса были бы здесь совершенно некстати.

Возьмем пример, играющий немалую роль в идейном обиходе нашего автора. Кажется, уже совершилась законным порядком посмертная реабилитация Сократа, осужденного судом афинских мелких лавочников две с половиною тысячи лет назад. Вам должно быть известно, читатель, что в наших книгах по истории философии имя Сократа, этого критика просветительного движения софистов и защитника консервативной традиции, в течение долгого времени было предано проклятию, а судебный приговор 399 года до н. э., позорный для всей демократии, был утвержден от имени марксизма. Возможно ли противоречие более нелепое, далекое от действительного смысла марксистского понимания истории? И это несмотря на естественное уважение, которое питали к памяти Сократа все революционные умы отдаленного и недавнего прошлого.

Кто ближе к подлинной демократии — создатель первой школы конкретного мышления, не доверяющего претензиям формального просвещения и внешней цивилизации, или демократическая партия тех лет в лице доносчиков-сикофантов, свидетелей обвинения? Странный вопрос! Без Сократа трудно себе представить диалектическую мысль Аристотеля и мораль стоиков, которую высоко ценили французские просветители XVIII столетия. С другой стороны, Сократ был предшественником христианства и социализма нового времени.

Этот пример бросает свет на множество других положений, когда перед нами в одном лице сочетается мысль величайшей глубины, без которой не построится и наш собственный мир, с оппозицией по отношению к прогрессу и демократии — очевидной, непререкаемой. Если бывают явления, богатые реальным содержанием, способные открыть нам что-то важное, то перед нами одно из них. Каким же образом возможно такое противоречие? Бывает ли реакционная ложь столь обаятельной и прекрасной? Быть может, в романтическом призыве вернуться назад к «доброму старому времени» нашло себе выражение то, что в силу исторической обстановки не могло быть выражено более естественно, в более прогрессивной форме, и мы теперь должны доказать нашу способность понять такие явления и такие фигуры прежней истории, не подвергая их школьному экзамену с точки зрения геометрической схемы прогресса, принадлежащей скорее демократии буржуазной, чем социалистической? Верное решение этого вопроса является экзаменом для нас самих.

Чтобы выйти из трудного положения, современный аптекарь Омэ, уже не раз упомянутый в этой статье, прибегает к различным уловкам, среди которых большое место занимают сглаживание острых углов и отмывание родимых пятен истории розовой водой либерализма. Какие пируэты описывала такая литература вокруг другого великого имени древности, чтобы согласовать диалектику Гераклита с его консервативной общественной пози-

цией, его отвращением к демократической толпе! А между тем попробуйте отделить одно от другого — у вас ничего не получится.

Критерий исторической оценки охватывает всю полноту истины в постоянном движении и относительном равновесии ее сторон. При изменении конкретных условий ваши выводы могут быть различны, но алгоритм исторической правды, если можно применить здесь эту терминологию, останется тем же. Его нельзя свести к условной схеме, выражающей только одну из сторон целого — потенциальный ряд, абстракцию восхождения от низшего к высшему. Есть и другая сторона. Только выход за пределы абстрактной противоположности высокого и низкого, нового и старого дает безусловное преимущество. Подлинно новое «осуществляет мысли прошедшего», писал Маркс в «Немецко-французском ежегоднике». Так и высокое есть истина более низких ступеней, получивших свое особое совершенство. Практическим выражением этой диалектики является общественное движение, ведущее к научному коммунизму. Вот наша вера — она осталась неизменной.

«Великими консерваторами человечества» назвал я полвека назад такие фигуры, как Гераклит или Аристофан. Они имели свои основания ненавидеть греческую демократию. Эти древние мудрецы были в чем-то неправы, они исторически ограниченны — пусть так. Но их ограниченность имеет прямое отношение к их величию. И превосходство современной мысли было бы весьма сомнительно, если бы она не могла понять их историческое значение с более высокой и общей точки зрения, охватывающей всю ситуацию времени, не только одну из ее сторон. Они защищали интенсивную глубину развития в определенных конечных рамках, которая делала древний мир более возвышенным, чем современный, по выражению Маркса. Они защищали его «законченный образ, форму, заранее установленное ограничение» от безразличной, текучей стихии денежных отношений, от мелкого типа древности, который в конце концов готов был продать все великолепие греческой культуры за чечевичную похлебку. И кто же скажет теперь, после заупокойной мессы по догматизму, что эта защита не имела никакого значения для современного человека, человека эпохи социализма?

Забавный тип аристофановской комедии, наследник демократического подъема двух веков был уравнителем только в свою пользу. Он жадно хотел иметь раба, извлечь из своего гражданского положения несколько лишних оболов, диктовать условия союзникам-сателлитам, вести империалистические войны. Афинская демократия, образец развития для каждого города-государства, была в достаточной мере паразитической. И вот почему она заслужила своего Аристофана и даже своего ницшеанца древности — Крития! Это было малое человечество, не совпадающее с большим, малый народ, не совпадающий с народом в более широком смысле слова, как не совпадала с ним юридическая группа «римского народа» в известной формуле senatus populusque Romanus. Это был прогресс, таивший в себе семя вырождения, и непосредственным результатом его стала македонская монархия, а за ней и римский цезаризм.

Если современное слово «демократия» древнего происхождения, то древнего происхождения и тот великий урок, который заложен во всяком опыте паразитизма во имя демократии. В подобных случаях, отнюдь не редких в истории и образующих сложную цепь ее противоречий, мы не

можем судить с точки зрения абстракции прогресса, но, как сказано выше, обязаны стремиться к более высокой позиции, с которой видны обе стороны исторического движения. И неправ будет тот, кто хотел бы представить эту позицию как отказ от определенной точки зрения в борьбе. Нет, это подлинная борьба, но «борьба на два фронта», которую можно вести лишь поднявшись над относительной противоположностью двух взглядов — «романтического» и «буржуазного». Это и будет точка зрения научного коммунизма, независимая, партийная, стоящая за народные интересы в самом широком смысле слова и представляющая не *малое* человечество, в любом его количественном расширении до Смердякова включительно, а *большое*, в бесконечной перспективе его развития.

У Игоря Ильина читатель найдет хорошие иллюстрации к этой исторической диалектике. Я не выдаю его работу «Эстетика гармонии и числа» за образцовое историко-философское сочинение, но по мысли и направлению оно совершенно верно. Так, о судьбах демократии он пишет: «Противопоставляя честолюбию аристократии, погубившему много знаменитых родов, свое равенство в грехе, народ афинян (то есть демократия свободных граждан, владеющих рабами) в свою очередь приходит к гордости и спеси. Таково господство демагогов. На могиле Крития и Гиппомаха была поставлена надгробная плита с аллегорическим изображением олигархии, которая поджигает демократию. Была здесь и надпись: «Это могила двух доблестных мужей, которые в течение непродолжительного времени сдерживали своеволие проклятого афинского народа». Спесь и гордыня демоса, обогатившихся ремесленников, торговцев и «фабрикантов», то есть владельцев мастерских, в которых работали обученные рабы, нарушают равенство, воспетое Еврипидом. Недаром в годы господства радикальной демократии сложилась знаменитая формула присяги: «Не проводить передела земли, домов и усадеб, равно как и отмены долговых обязательств».

Автор исследует легенду о Пифагоре и возрождение его математического идеала в эпоху кризиса афинской республики. Традиция пифагорейской школы была воспринята Платоном, она перешла в его теорию совершенного государства. Каким же образом отрицание неравенства имуществ и даже частной собственности — начало всего позднейшего утопического социализма — могло возникнуть на почве раскола с демократией и обращения к более древним порядкам? Как вообще могло случиться, что аристократическая партия нашла себе оратора в лице такого гения, как Платон? Или формальная величина выдающейся личности, ее искусство, будь то в мышлении или поэзии, не имеет ничего общего с историческим содержанием ее дела? Это было бы выводом, оскорбляющим наше чувство правды. Но этого нет и никогда не было.

Система взглядов, изложенная на предшествующих страницах, дает подобным явлениям истории культуры другое объяснение. Подъем греческой демократии создал общий фон высокого расцвета общественной мысли, философии, архитектуры, пластического искусства. Это неоспоримо, но в этом еще не вся истина. Были на благородном теле греческой культуры свои глубокие тени. Они поглотили в конце концов сияние лучших дней городского демоса, его историческое право, добытое в борьбе с привилегиями эвпатридов. «Противостоящие друг другу аристократия и демократия,— пи-

шет Ильин,— снимают свою противоположность с того момента, когда родившееся еще в недрах рода рабство окончательно овладевает общественным производством, повергая массу свободных мелких производителей города и деревни — экономическую основу античной классики — в нищету и отчаяние. Отсюда выразительный отрывок из «Менексена» Платона, согласно которому в Афинах «ведь и тогда, и теперь» форма правления была «та же самая — аристократия, которой мы и ныне управляемся, и по большей части управлялись во все время. А называют ее — тот демократией, другой — как ему угодно, по истине же это — аристократия, соединенная с одобрением народа».

Отныне идеи равенства и даже общность имуществ можно проповедовать с точки зрения элиты древних родов, идеализированной Спарты, лакедемонской партии. Афинский демос теряет свой моральный вес, свое обаяние, столь несомненное в предшествующий период. На весах исторической справедливости стрелка колеблется, меняет свое положение. И это не произвольная выдумка Платона, а движение самого предмета в зеркале общественного сознания. Отсюда широкое распространение легенды о божественном Пифагоре, создавшем в гражданских общинах Великой Греции свой священный союз чистых, прообраз платоновских стражей государства.

«Из этого становится понятным,— пишет Ильин,— возвращение Платона к пифагорейскому учению о равенстве, социальной утопии квадрата пифагорейцев, построенного на гипотенузе прямоугольного треугольника, отсюда становится понятной мистика углов у Филолая как предпосылка «божественных учений» Платона. Возврат философии греков к пифагорейству в дни борьбы за скромность аристократии, противостоящей гордыне плебса, объясняет время и смысл разглашения пифагорейской тайны Платоном, закономерность этого разглашения именно теперь».

«Военный коммунизм» Платона аристократичен — весь «бизнес», все практические дела должны быть устранены от влияния на политическую жизнь, доступную только избранным. Отсюда также удивительная идея Платона, прошедшая через века,— изгнание поэтов из идеального государства, полемика против искусства как «подражания подражанию». Чувственно-прекрасный мир иллюзии, растущий в греческом искусстве на переходе к эпохе эллинизма, является в мировоззрении Платона символом демократического вырождения, связанного с утонченностью ремесла, частным богатством, субъективной культурой личности. И эта личность представляется защитнику древних нравов утратившей ее былую полноту, слишком подражательной, готовой отозваться на все, быть только обезьяньей пародией жизни, мимезисом, а не оригиналом, изображением, соответствующим внешнему бытию, а не самим бытием, лишенным внутренней трещины, законченным в своем совершенстве. Чувственной изнеженности новых времен противостоит эстетика суровых числовых отношений, геометрической меры — антитеза, прослеженная в работах Ильина со всеми подробностями, вплоть до борьбы политических партий вокруг вопроса о строительстве афинского Акрополя.

Это факт, что демократия бывает формальной, что на деле она может перейти и действительно переходит в более или менее широкую аристократию — власть меньшинства, облеченного особыми правами, или, как в бур-

жуазной демократии, имеющего материальную возможность этими общими правами пользоваться.

Такой поворот хорошо известен из реальной истории, он известен из произведений Ленина, посвященных теории государства. Но есть в этом диалектическом тождестве и другая сторона — дело в том, что аристократия также переходит в демократию. Бывает и демократия баронов, с ее «хартиями вольности», бывает дворянская демократия, нашедшая себе выражение в деятельности таких людей, как Ульрих фон Гуттен, а в более поздние времена — в движении декабристов или в польской революции 1830 года. История европейской культуры многим обязана дворянской ступени освободительного движения.

Чем глубже в прошлое, тем больше правды на стороне защитников уходящего патриархального порядка, тем более роковой является связь подъема демократии с разложением более ранних, менее свободных, но в некоторых отношениях более демократических порядков. Не все прогрессивное прогрессивно, и так же точно не все демократическое демократично. Истина в конкретном, реальном содержании этих понятий, а не в их формальной схеме, абстракции нашей головы. Без этой диалектики были бы удивительны консервативные черты таких исполинских фигур мировой литературы, как Эсхил, Аристофан, Данте, Шекспир, Бальзак, Толстой. Непонимание этой противоречивой формы подхода к более народной, более демократической демократии ведет либо к утрате многих глубоких и важных сторон классического наследства, либо к условному схематическому изображению выдающихся художников прошлого как умеренных либералов, либо, наконец, к отделению их художественного мастерства от социальной позиции.

Великое восстановление истины старой культуры без ретроградных идей — так можно выразить общую мысль «гносеологистов» 30-х годов. Распространение этой теоремы привело к полному обновлению прежних взглядов на Шекспира, Бальзака, Толстого, и, как показывают статьи Игоря Ильина, в такой же степени на художественную культуру древности. Вершины «свободного духовного производства» каждой эпохи потому и вершины, что с них открывается вид на тесный горный проход между громадами старого и нового зла, наследием азиатского родового быта и разлагающей силой денег, феодальной анархией и узостью буржуазного права. Взгляд художника, даже обманутый иллюзией времени, все же угадывает идеал более развитой и свободной человечности, растущей в «борьбе на два фронта».

Что касается первых учеников догматизма тех лет, то они остались при своих абстракциях, выкладывая различные узоры из таких общих понятий, как прогрессивность, оптимизм, реализм и прочее. Кажется, первые ученики сегодняшнего дня стараются крутить этот фильм наоборот. В итоге — ретроградные идеи прошлого без восстановления его истинного содержания. Скучно на этом свете, господа! История уже не раз разыгрывала этот сценарий в ту и другую сторону, стоит ли повторять?

Однако вернемся к Сократу. Один профессор 30-х годов писал о нем: «В философии Сократа софистическая гибкость понятий непосредственно становится на службу идеалистического миропонимания и политической практики реакционной афинской аристократии»[50]. Теперь уже никто не

напишет такой социологической ахинеи. Моральная репутация Сократа восстановлена. Но в новой, распространенной сегодня версии он выглядит внеисторическим героем мысли, возмутителем спокойствия конформистских мещан. Словом, вместо прежнего осуждения консерватора перед нами модная апология оригинала-новатора.

Между тем эта схема также далека от действительности. В чем-то нужно оправдать и профессора 30-х годов. Сократ, действительно, был близок к противникам афинской демократии, как Алкивиад, Ксенофонт, Платон. Мы уже знаем, что даже крайний деятель партии «тридцати тиранов» — Критий принадлежал отчасти к его кружку. Как же это могло случиться? Такие странные прикосновения — не редкость в истории, но здравый ум, свободный от новой инфекции, не станет смешивать, например, Достоевского с Победоносцевым. При любом совпадении в словах между ними неустранимая объективная разница, если не пропасть. Так и в истории Сократа.

Он хотел возвращения к лучшим временам города-государства, Сократ был «почвенник», враг ложного просвещения и портящих нравы новых обычаев, поклонник Спарты и патриот родных Афин. Его защита разумной простоты имела консервативный оттенок, но открывателем новых путей общественного самосознания он стал не только *вопреки* своему консерватизму, отчасти и *благодаря* ему. Попробуйте объяснить мировое значение Сократа, не обходя эти противоречия — вот задача науки. Ведь то, что профессор 30-х годов называет «реакционным аристократизмом», было по существу демократической критикой денежной цивилизации и продажной демократии, защитой традиционной греческой «середины». Так решает загадку Сократа Игорь Ильин, рассматривая его как носителя идеи демократической аристократии, идеи, лежащей в основе социальной утопии Платона.

Нужды нет, что сын повивальной бабки Фенареты был плебеем, не царского рода, как Платон. Ведь и Бальзак с его легитимизмом происходил из небогатой буржуазной семьи. Мы ничего не поймем в этой постоянно повторяющейся загадке, если содержание деятельности подвижников «свободного духовного производства» будем видеть в абстракции их классового происхождения и общественных взглядов, а не в объективном смысле исторической ситуации, гласящей их устами. Приняв эту последнюю точку зрения, нам придется признать, что как демократия, так и аристократия бывают разные. Что же касается правила, согласно которому новое всегда лучше старого и побеждает его, то, во-первых, еще более новое часто бывает возвращением к старому, а во-вторых, в историческом смысле Сократ победил софистов, несмотря на всю их двусмысленную прогрессивность, очень похожую на прогрессивность «новых левых» нашего времени. Люди, подобные Сократу, поневоле были защитниками старины, ибо они хотели подлинного развития, без заключенной в самом прогрессе деградации человека. Правда, исторически эта полнота истины есть идеал, но мы продолжаем стремиться к нему и чем менее будем гордиться своим превосходством, тем лучше.

Перед Сократом было два пути. Ильин излагает эти возможности следующим образом: «Афины стали школой Эллады,— сказал Перикл в речи, написанной Фукидидом, сыном Олора, и в этих гордых словах великого грека была историческая истина. В согласии с ней историки времен

расцвета буржуазной демократии в XVIII—XIX веках открывали для себя Грецию под знаком Перикла и его ближайших друзей — Анаксагора, Фидия, Софокла». Таков один из путей, в сущности, уже пройденный к тому времени, когда Сократ начал свою пропаганду в кружке друзей.

«Однако истина Фукидида,— продолжает Ильин,— оказалась далеко не полной. Гордая «школа Эллады» была разбита родовой аристократией Спарты, которая кичилась своим невежеством, и солдаты спартанского царя Лисандра под звуки марша срыли городские стены Афин, воздвигнутые Фемистоклом. Размеренная, построенная по законам «числа, звука и добродетели» музыка Спарты подавила чувственное богатство афинской культуры, нашедшей себе выражение в дионисической музыке трагедии (здесь речь идет, конечно, о «мусическом искусстве» в широком смысле слова, как понимали его греки). Так противопоставили себя друг другу Афины и Спарта, аттическое *просвещение* и дорическое *невежество*. «Человек как он есть» победил грека «кажущегося».

Возникла в самих Афинах партия сторонников Спарты, лакоманов, и это настроение задело кружок Сократа. «Конфликт двух греческих государств,— пишет Ильин,— раскрыл сознанию Сократа и Платона, как и других философских школ этой эпохи, неравномерность развития «добродетели» и «искусства», то есть реальные противоречия культуры, коренящиеся в самой истории». Но суть дела, конечно, не в спартанских симпатиях школы Сократа, а в том, что истина для нее заключалась в диалектическом превращении и оптимальном единстве противоположностей, в «истинной середине». Иная простота выше иного просвещения, и лучшее будущее является осуществлением мыслей прошлого. Так или иначе, защитники старины Сократ и Платон оказали громадное влияние на духовную культуру многих будущих поколений, и в этом смысле их можно считать новаторами высшей категории.

А если кому-нибудь придет в голову, что стремление к полноте истины противоречит определенности общественной позиции художника или мыслителя, пусть он вспомнит взгляд Пушкина в «Борисе Годунове». Поэтическая справедливость и здесь, как всегда, колеблется, но внутренний вывод есть. И он не в пользу самодержавия, как и не в пользу мятежного боярства. Обе партии, борющиеся за власть, исчерпав свои возможности, отступают морально перед третьей позицией, выражаемой безмолвием народа. Такое понимание Пушкина едва ли кого-нибудь удивит в наши дни, но полвека назад «борьба на два фронта» как принцип всякого свободного духовного производства и ценное содержание его с точки зрения коммунистической партийности считалась опасной выдумкой. Если сегодня эта идея уже понята — тем лучше. Но понята ли она — этого я наверняка не знаю.

К сказанному нужно прибавить, что «борьбу на два фронта» как общую формулу свободного духовного производства также нельзя превращать в абстракцию. Это достоинство может быть разной пробы и разной девиации, отклонения в ту или другую сторону. Так, великий предшественник и антипод Платона — Демокрит бесспорно имеет свою версию истинной середины, которая проходит через всю систему его философских, нравственных и политических взглядов. Десять лет спустя такая позиция могла

быть сохранена только путем известного поворота в сторону демократического консерватизма, что и произошло в школе Сократа. С наибольшей односторонностью, впрочем, это выражено только Ксенофонтом, хотя и сам Платон, Софокл греческой философии, сохраняющий прекрасное равновесие, приходит все же к идеализации египетского кастового строя, по замечанию Маркса.

Та же идея истины как полноты бытия, отражаемой «свободным духовным производством» каждой эпохи (с тем или иным отклонением от этой прямой), лежит в основе другой работы нашего автора — его этюда о Поликлете. Здесь также частный вопрос, принадлежащий истории искусства, поставлен в более широкие рамки эволюции античного мира между замкнутым единством полиса и разлагающим его движением экономического богатства. Борьба партий, резкие конфликты идей, внутренние противоречия общественной мысли отражают реальную двойственность времени. Ильин находит в этой ситуации ключ к сравнительной оценке индивидуальных черт двух величайших мастеров древней скульптуры — Поликлета и Фидия.

Творчество Фидия, друга Перикла, воскрешает перед нашим умственным взором развитие личности, связанное с греческим просвещением второй половины V века. В его пластических образах заметны некоторые отступления от былой простоты воина-гражданина более ранних времен. Художественное начало местами переходит уже в то, что Плутарх назвал «тщеславием женщины, которую украшают драгоценными камнями». Своим каноном, охраняющим традиционный идеал мужественной человечности, Поликлет как бы возвращается к нравам предков. С этой точки зрения многие античные авторы предпочитали его Фидию. «Однако творчество Фидия,— пишет Игорь Ильин,— в свою очередь заключает в себе такие возможности развития, которых было лишено замкнутое в своих границах искусство великого аргосца».

Перенесите тот же алгоритм в другую историческую среду, и перед вами возникнет иной мир — более насыщенный субъективным содержанием, дерзостью воли, столкновением характеров — мир средних веков и Возрождения или более массовый, социальный, чреватый широкой исторической перспективой мир XIX века. Но при всей изменчивости и постоянном неравновесии отдельных сторон растущего общественного организма, преобладании различных духовных интересов и форм, колебании моральной силы в ту или другую сторону при каждом новом повороте общественной борьбы и смене ее участников, диалектика жизни останется той же самой. История переходит в систему.

Бывает, что прогресс как ограниченное, конечное явление превращается в собственную противоположность, приобретения ведут к утратам. Демократии впадают в то состояние, которое греки называли hybris — гордыней, нарушением внутренней нормы; более консервативные силы от этого выигрывают. Возникает что-то противоестественное, но исторически неизбежное — поворот счастья в пользу побежденных историей, прилив умов к реакционной стороне, возрождение монархий, религиозных систем. В философии происходит поворот к идеализму. Бывает и так, что самые справедливые народные движения совершаются под реакционным знаменем. Достаточно

вспомнить национальные войны народов Европы против Наполеона, в которых, по словам Маркса, возрождение было смешано с реакцией.

Что же это, круговорот? Отчасти да. Но понятия круговорота и поступательного движения от низшего к высшему соотносительны. Одно переходит в другое, и только в конкретных дифференциалах между ними прокладывает себе путь действительное развитие. Когда революционный поток застревает в узкой горловине, уровень воды поднимается, напор становится сильнее. Каков будет результат этого осложнения диалектического процесса, не всегда можно угадать, но в каждом цикле общественного движения заложена и возможность размыкания его, перехода на более высокую ступень. В этом — положительный шанс прогресса, источник нашего оптимизма. «Нет такого великого исторического бедствия,— писал Энгельс Н. Даниельсону,— которое бы не возмещалось каким-либо историческим прогрессом. Лишь modus operandi изменяется. Да свершится предначертанное!» [51]

Когда опытные лидеры капитала овладевают социалистической идеей плана, чтобы воспользоваться ею для своих классовых целей,— это круговорот. Когда социалистическая демократия понимает, что нельзя управлять хозяйством и культурой военно-административным методом, что план нуждается в живом интересе миллионов людей и всякий контроль требует в свою очередь контроля над собой со стороны народных масс, это — *размыкание цикла,* борьба против круговорота и связанного с ним исторического разочарования. Не так легко дается эта наука, но она необходима. Даже самому развитому и богатому обществу грядущих поколений будет нужен коллективный Сократ, чтобы умерить собственное чванство и разумно оценивать свои силы, не превращая прогресс науки и техники в Молоха потенциальной бесконечности, поглощающего возможную полноту развития в каждый данный момент (гётевское «постой, мгновение, ты прекрасно!»).

Как видит читатель, тема пластической гармонии и тождества самому себе, на первый взгляд столь изысканная, далекая от жизни, имеет свои реальные связи с ней, довольно тесные. Нет ничего проще рассудочной схемы передовых идей и, кажется, все, что нельзя уложить в эти рамки, должно быть осуждено, отброшено до конца. Но такая простота хуже воровства. Действительное содержание передового мировоззрения проверяется тем, насколько оно способно проникнуть в обычную жизнь людей во всем разнообразии ее сторон, не превращаясь в казенную фикцию благоденствия, которая по прошествии времени может вызвать обратную волну стихийного, бессмысленного протеста. Действительно передовыми идеи бывают в своем адекватном развитии, выражая не только общее движение вперед, но и равенство своим обещаниям, пусть в более ограниченном масштабе. Все подлинно новое не оставляет старому возможность цепляться за внешний характер этой новизны, не отделяется от исторической почвы, не исключает в своем порыве всякий «законченный образ, форму, заранее установленное ограничение». Напротив, полнота развития вглубь, закрепляющая каждую ступень, достигнутую движением от низшего к высшему, имеет серьезное значение даже в сáмой реальной политике. «Лучше меньше, да лучше!»

Заражаясь от своего врага нечистым духом угрюм-бурчеевской прямоты, все новое легко становится старым. Так, на вершине якобинской диктатуры с неожиданной силой проявился бюрократизм государственного аппарата, и сам Сен-Жюст шедший во главе этого принудительного похода в рай, оплакивал новую казенщину в своих речах. Кемаль запретил феску — символ магометанской старины, азиатской замкнутости. Конечно, это было прогрессивно, однако турки долго страдали и, может быть, до сих пор страдают от недоверия масс к прогрессивным движениям. Нет ничего более выгодного для настоящей реакции, чем отвлеченность прогресса, захватывающего только верхний слой жизни и оскорбляющего народную традицию, религию, старину. Массы могут заблуждаться, но в их предрассудках есть свой смысл — отмена фески не кормит, как не могла накормить революционную Францию отмена христианства. Да и сыт человек бывает не хлебом единым.

Во всех этих случаях вопросы жгучей политической остроты ведут нас к той же солнечной системе истины. Она имеет свой объективный автоматизм, осторожнее с ней! Мы слишком часто убеждаемся в том, что ее нельзя подкупить ничем, даже историческим правом передового и нового.

ИСТИНА ЧУВСТВА

Теоретическое мышление — наиболее общая, или *всеобщая,* форма сознания. Все доступно ему, и в принципе все может быть переведено на язык человеческой головы прямо или *косвенно* (если сам предмет мышления еще не приобрел достаточного уровня определенности, то есть не является в собственном смысле предметом). Естественно, что мышление можно рассматривать как более высокую ступень духовного развития, чем непосредственное чувство. Однако многие факты противоречат такому выводу. Что же из этого следует? Вместо того, чтобы стремиться к свержению мысли с принадлежащего ей трона, не лучше ли поставить этот вопрос более конкретно, диалектически?

Преимущество мышления относительно. Духовно-практическая область нашего существа имеет свои права, она ближе к жизни. Непосредственное чувство часто постигает объективную истину лучше сухого ума. Вспомним «невежество» Сократа и позднее открытие отца Сергия. Это, впрочем, так и в пределах самого мышления. Можно знать наизусть все фигуры силлогизма, не умея думать самостоятельно, подобно тому, как можно изучить физиологию желудка и страдать плохим пищеварением.

Мы уже знаем, что истина не сводится к формальному совпадению мысли с ее объектом. Для нее важно прежде всего совпадение объекта с самим собой, например, нормальный желудок — без этой реальности не будет и науки, физиологии. Если так, то некоторые чувственные формы освоения мира могут быть ближе к общему корню реальной действительности, чем сухофрукты нашего мозга. Гегель сравнивал искусство с речью бывалого человека, который знает меньше, чем школьный учитель, но знает все практически и может представить нашему воображению такие картины жизни, что они сами по себе будят мысль и обогащают ее не хуже любой

науки. Все это, разумеется, нисколько не колеблет того факта, что теоретическое мышление является наиболее общей формой сознания.

Как смотрели на роль художественного чувства «гносеологисты» тридцатых годов? Было ли у них злокозненное намерение подчинить его сухой материи отвлеченного мышления? Возьмем пример из книги Ильина. Статья о художественном чувстве посвящена как раз интересующему нас вопросу. Есть разница между истиной в созерцании художника, неисчерпаемой, как реальный мир вокруг нас, и конечной суммой рассудочных идей, лежащей на дне его произведения, согласно обычной иллюзии. Наш домашний здравый смысл во всех его ипостасях, в том числе и самых модных, исходит из того, что самое главное добраться до этого дна, отгадать истинные намерения художника, усвоить его программу, зашифрованную посредством условного кода,— и действие искусства совершилось! Так же совершилось действие науки об искусстве, если мы узнали общественные цели художника, ведомые ему или бессознательные, а также секреты его художественной воли, преобразующей материал внешней действительности на свой лад.

В этом отношении, признаться, я не вижу большой разницы между теорией искусства дидактического, иллюстрирующего готовые тезисы, принятые художником, и теорией искусства иррационального, выражающего то, что художник, подчиняясь своему внутреннему голосу, хотел изобразить или увидеть. В обоих случаях главное — это цель художника, лежащая на дне его произведения. Важно узнать, *что* он хотел сказать нам при помощи этих словесных знаков или пластических фигур. Отсюда довольно частое в наши дни сведение искусства к языку, общению между людьми, условному коду для передачи информации, системе воздействия на воспринимающую публику и так далее.

Для нашего автора в искусстве дна нет. И не так важно знать, что *задумал* художник, что содержится в его художественной воле или в его рассудочном замысле. Важно то, что *вошло* в его произведение вместе с чертами реальности, которую оно отражает, если это чудо действительно совершилось. Признаком искусства, как и природы, является бесконечная полнота содержания. «Возвращаясь к античности, Возрождению и другим эпохам в истории искусства,— пишет Игорь Ильин,— человечество раскрыло в них такие стороны, о которых, быть может, не догадывались сами создатели искусства прошлого. Процесс познания и понимания в искусстве не знает конца, не знает того момента, когда мы могли бы сказать, что в произведении, которое нами «понято», больше нечего «понимать». Глубокие воды искусства нельзя исчерпать ведром, и познание, ничем не обогащающее познающего, не есть еще познание».

Такая позиция естественна для ума, допускающего, что ценность искусства, как и всей духовной культуры, состоит в раскрытии абсолютного содержания действительности, а не в передаче и выражении субъективных целей или «интерсубъективных отношений», «коммуникаций» и прочих заменителей истины. Сами эти отношения и коммуникации возможны только потому, что между художником и зрителем стоит третья сила. Она связывает их, наполняя их жизнью, отражаясь в созданиях творчества и восприятии его. Что же это? Истина, то, что «для бога», как сказано у Толстого. Повторяю еще раз — для нас это только метафора. Но в конце кон-

цов сама религия есть большая метафора, фантазия, обратившаяся для человека в чуждую силу. «Боги хороши после смерти». В картинах, статуях, мессах они излучают то, что испортила религия,— истину и красоту объективного мира.

Как видит читатель, «гносеологист» тридцатых годов очень далек от смешения рассудочной мысли с творческим мышлением художника. Да и как могло быть иначе? Только на почве мировоззрения, признающего бесконечность реального мира источником художественно-прекрасного на равных началах с научной истиной, а рассудок — подчиненной силой, полезной, но не имеющей права устанавливать свою власть за пределами его компетенции, можно говорить о своеобразии искусства. Обратившись к работам Ильина, читатель найдет в них все необходимые слова, устанавливающие ясную грань между отражением мира в художественном творчестве и познанием рассудочным.

Конечно, недалеко ушла та наука, которая просто размазывает противоречие между рассудком и воображением или занята отысканием формальных дефиниций, определяющих водораздел между ними. Это занятие имеет лишь ограниченный смысл и легко переходит в школьное празднословие. Более содержательным является взгляд Ильина, устремленный, главным образом, на историческую сторону внутреннего антагонизма духовных сил. Он пишет о противоречиях классовой цивилизации и одностороннем развитии человеческого сознания в этой среде, о двойственной исторической роли таких духовных способностей, как рассудок и воля, направленная к цели, о людях особенно проницательных, как Вико, который предвидел новое «варварство рассудка», идущее на смену более естественному «варварству чувств».

Во всем этом автор прав. Источники его взглядов ясны — об этом говорить нечего. Он пишет как честный пропагандист более общих идей своего направления.

Но вот вполне оригинальная мысль нашего автора, которому особенно удавались тонкие наблюдения более конкретного свойства. Говоря о стихийной силе искусства, он вспоминает мотив «пытки прекрасным», столь характерный для эстетического созерцания греков: «Видели ли вы когда-нибудь античную краснофигурную вазу с изображением хитроумного Одиссея, привязанного к мачте корабля своими спутниками, когда они проплывали мимо острова Сирен? Разве не потрясло вас страстное желание героя порвать свои путы и очутиться на острове этих страшных своими чарами женщин-птиц, чтобы, отдавшись наслаждению, доставляемому пением, тут же найти свою смерть как разрядку счастья?

Как страшна эта пытка, которую терпит герой на наших глазах, пытка жизнью, пытка непогибелью! Какой безграничной была для грека сила прекрасного, берущая человека целиком, не оставляющая никакого остатка, никакого утешения! Глубоко поучителен конец этого сказания, согласно которому сирены, обманутые героем, погибли сами, оставив мир без красоты своего пения. А между тем на веслах корабля сидят спутники Одиссея с залитыми воском ушами, чуждые томлению их вождя, чуждые красоте, глухие к пению и потому нормальные благоразумные люди. Они не ведают мук безумия, охватившего героя, они прозаичны, как жвачные живот-

ные». И возбужденный этой мыслью, автор приводит другие мотивы подобной «пытки прекрасным» в мировой литературе, перемежая их общими заключениями.

«Мы нередко недооцениваем ту эстетическую и воспитывающую силу,— пишет он совершенно в духе «гносеологизма» 30-х годов,— которая содержится не в голых выводах, а в процессе движения к ним, на пути неуловимо сложного восприятия оттенков формы, изгибов сюжета, композиции, линии и колорита — независимо от того, идет ли речь о живописи или литературе. Мы слишком часто понимаем идейное начало в искусстве как простое переложение на язык образов отвлеченной мысли, возникшей в голове художника, независимо от наблюдения жизни». Кажется ясно, достаточно ясно, чтобы исключить всякие недоразумения.

Нужны ли после этого эффектные открытия нынешних критиков «гносеологизма»? Они не сказали ничего нового, убеждая нас в том, что художественное чувство нельзя рассматривать как приманку для более легкого и приятного усвоения заложенных в нем научных идей. Вряд ли эти новаторы могут что-нибудь прибавить к словам Ильина, кроме заимствований из словаря прописных истин современной западной философии искусства. В этом отношении они, конечно, более новы. Ничего похожего на такие заимствования у нашего автора не было и не могло быть.

Если он подчеркивал значение «оттенков формы, изгибов сюжета», то для него эти оттенки и эти изгибы были чувственно-постигаемой истиной, более широкой и важной, чем голые выводы знания, изложенные словами. Линия, очерчивающая пряди волос в прориси древнерусской иконы или в рисунке Боттичелли, Верроккио, Леонардо, ближе к реальной истине, чем целые трактаты их времени, наполненные греческой и латинской ученостью. Против абстракции рассудка здесь выступает правда формы, вытекающая из бесконечного содержания самой действительности и доступная также более глубокой диалектической мысли. Это совсем не похоже на современные поиски чего-то противоречащего всякому логосу.

Игорь Ильин верно заметил слабую сторону аналогии между искусством и человеческой речью. Пределы их близости ограничены. Полная аналогия возможна только на почве искусства поучительного, мелодраматического, сентиментального, одним словом — во всякой риторике, служащей для того, чтобы навязать воспринимающему сознанию готовые выводы посредством картин и слов. Но та же риторика проявляется и в искусстве, выдающем себя за особый язык художника, способный выразить его внутреннюю волю. Главное здесь — рассудочная забота о том, чтобы в рамки искусства не вошло что-нибудь, кроме того, что хочет сказать о себе художник. Теория искусства как выразительного языка художественной индивидуальности, получившая большое распространение в буржуазной эстетике после Кроче, вполне отвечает современному «варварству рассудка», страдающему от дистрофии реального содержания.

Чувство — действительность разума. Эти слова Белинского приводит в своей статье Игорь Ильин. Эстетическое чувство не нуждается в посредничестве мысли, выраженной словами, и в нем нельзя видеть простое переложение речи — внешней или внутренней, ясной или невнятной, грамматически-правильной или косноязычной. Как элемент, принадлежащий созна-

нию, но более близкий к действительности, чувство обладает собственной истиной. Оно самобытно и умеет говорить молча.

Это одна из любимых мыслей Игоря Ильина. «Отказ человека от слова, молчание имеет, подчас, более глубокий, многообразный смысл, чем самые красноречивые слова. Можно сказать, что звуки музыки слишком текучи и неопределенны, чтобы найти себе истолкование в словах, однако, с другой стороны, напротив, слова недостаточно точны и определенны, чтобы поспеть за точностью музыкального звука, способного выразить такие оттенки чувств, которые недоступны словам. Конечно, само молчание человека, во всем многообразии его содержания, предполагает, что человек владеет словом. В противоположность ему животное не молчит, оно бессловесно. Однако в то время как бессловесность животного однозначна, молчание человека поражает богатством и многообразием смысла».

Каким великим стимулом для всей человеческой культуры является слово, свободное слово! Но как оно вместе с тем бедно, суетно и обманчиво! При всем его громадном значении для истории мир слов не может заменить действительность и даже приблизительно исчерпать ее. Самостоятельное развитие искусства, начиная с гротов Ляско и Альтамиры, указывает на недостаточность языка. *Искусство необходимо*, но, вопреки модным теориям, необходимость его состоит вовсе не в том, что, соревнуясь с языком или в дополнение к нему, оно излагает внутреннюю речь художника, его программу и направление, пусть самое гуманное, загадочно-иррациональное, невнятное, мифологическое — какое угодно. Этим занимается искусство, стоящее на грани своих возможностей, гибридное, не требующее часто даже специальных способностей, то есть артистического чувства реальной формы. Такое искусство с успехом может заменить общая изобретательность или психологический напор, привлекающий внимание других, часто болезненный. Искусство в собственном смысле начинается там, где труд художника возвращает нас к природе, чувственной действительности. Без этого начала всех начал нет ни общественного бытия, ни культуры, которая ищет в художественном чувстве лекарства от одностороннего развития ее же собственных сил.

Мысль Игоря Ильина заслуживает более широкого понимания. Известно, что человек стремится выразить что-то вовне и результатом этой страсти являются его создания из камня, мрамора, красящих веществ или других материалов. Но верно и то, что искусство умеет погасить чрезмерную выразительность нашего «нутра». В художественном творчестве и восприятии чувство свободно от патологического выражения того «захолустья», в котором мы живем, принимая его за центр мира, от шумной говорливости этой колонии биологических клеток, возбужденной своим участием в необычном для всей остальной природы спектакле — истории общества. Слишком выразительный голос нашей вотчины подавляет лучшее в человеке — способность быть экраном, зеркалом бесконечного мира, тем, во имя чего сохранил человеческий род жестокий естественный отбор.

В конце концов даже в самом языке есть это противоречие. Чрезмерная сообщительность речи заглушает лучшее в ней — зеркальность слова. Вы помните, конечно, стихотворение Тютчева Silentium. Мысль изреченная есть ложь... А как же поэзия, состоящая из речений? Неужели она тоже

ложь, и это чудное стихотворение обманывает нас, как некий критянин, сказавший, что все критяне лгут? Нет, поэзия это не ложь. Она не изрекает мысли, она мыслит образами. Поэзия состоит из речений, возведенных в рыцарское достоинство. Из них ушли весь шум и суета, весь риторический рассудочный элемент внешней цели, накопленный историей в ее великом и жалком царстве слов. Вернулась природа. Лучше всего говорят слова, когда они говорят молча.

В художественной поэзии речь приближается к пластике, архитектуре. Слова ложатся, как хорошо пригнанные камни, язык теряет свою эмпирическую форму, приобретая род автономии. Но это лишь отражение независимого от нас, самобытного существования каждой былинки, «благое молчание» окружающего нас мира. Если поэзия рассуждает, это все же не дискурсивная мысль, выраженная словами, а логос самих явлений. Возможно ли мышление без слов, услышанных по крайней мере одним человеком в глубине его души, без verbum mentis? Возможно, поскольку оно опирается на явления чувственной действительности, на молчаливые образы ее, заключающие в себе реальный смысл. Если это язык, то непосредственный язык вещей, истина, которую, по мысли Фейербаха, можно видеть и слышать, пробовать на вкус и ощущать, вдыхая ее аромат.

ЭПИЛОГ

Обращаясь мыслью к людям тридцатых годов, я рад, что книга статей Игоря Ильина дает мне повод хотя бы задним числом объяснить читателю действительный смысл литературных символов тех лет и интереса к таким явлениям, как античность, Ренессанс, классический идеал Винкельмана и Гёте, эстетика Гегеля, Бальзак, Толстой... Но самое главное — у меня есть возможность сделать это, которую нужно ценить. Она — большое счастье. Много ли мы знаем о внутренней жизни таких периодов, как XVII столетие, время Корнеля, Расина, Мольера, несмотря на солнечную ясность их гениальных произведений и громадную историческую литературу? Тридцатые годы также имели свою внутреннюю жизнь. Я не сравниваю ее с душой «классического века», но она также нуждается в комментариях.

Независимо от того, что удалось сделать марксистской мысли тех лет, ее положение было исключительным. Старые представления об историческом материализме, сложившиеся еще в последние годы жизни Маркса и Энгельса, несмотря на все попытки создателей этого учения остановить наплыв мелкобуржуазного доктринерства, дискредитировали себя в нелепостях вульгарной социологии. Были и другие, более глубокие причины их внутреннего упадка, но я не буду углубляться в историю политическую и социальную. Достаточно сказать, что эти представления, отчасти не изжитые до сих пор, несли на себе более или менее явный отпечаток господствующего буржуазного сознания конца прошлого века и начала века нынешнего.

То было время позитивизма, примером которого (и не самым худшим) может служить социология искусства Тэна. Наукообразное объяснение каждой духовной позиции внешними условиями, психофизиологическими или общественными, казалось, покончило с традиционными понятиями клас-

сической философии и эстетики — общей основой истины, добра и красоты. Господствующее направление буржуазной мысли пр увеличивало относительность и конечность общественного сознания, его разобщение на множество отдельных культур и стилей. Сознание все больше становилось фактом, одним из многих продуктов бытия. В этом направлении развивался и катедер-марксизм, то есть зараженная марксистской фразой часть солидной буржуазной науки, и ультралевая анархо-синдикалистская социология в духе Жоржа Сореля и А. Богданова.

Из этой наукообразной объективности (при отсутствии объективной внутренней нормы) рождалось нечто противоположное — столь же преувеличенная субъективность каждой духовной позиции, равно истинной и равно ложной. На этой почве дитя времени — модное неокантиантство играло своими типологиями ценностей и форм, лишенных реального содержания и выражающих априорные схемы сознания. Среди вошедших в привычку схем наиболее характерной была сложившаяся еще со времен Ницше антитеза жизни и стесняющих ее форм интеллекта, культуры, традиций.

Все это в той или другой степени задело своим влиянием марксистскую литературу эпохи Второго Интернационала, даже в лице таких сильных умов, как Г. В. Плеханов. Разумеется, в одних случаях преобладало влияние позитивистской социологии, в других — формализм неокантиантского типа. Октябрьская революция широко раскрыла двери марксистскому просвещению. Но вместе с полезным содержанием в новый мир вошли и некоторые шаблоны популярной марксистской литературы прежнего типа, не заслуживающие положительной оценки с точки зрения классического марксизма и развития его в новую эпоху деятельностью В. И. Ленина. Эта идеологическая эклектика первых лет революции, часто прикрытая энтузиазмом «пролетарской культуры», получила впоследствии очень неполное определение как «вульгарный социологизм» или «вульгарная социология». В действительности незаконная помесь марксистской науки с традиционными или экстравагантными порождениями буржуазной идеологии задела и философию, и эстетику, и ходячие представления о нравственности, и весь круг едва родившейся и еще аморфной новой культуры. Это вызывало глубокое беспокойство Ленина, что, разумеется, известно каждому, кто дал себе труд вдуматься в послеоктябрьские речи, статьи и практические указания основателя Советского государства.

Растущий релятивизм эпохи, ограниченный только идеей формальных ценностей, вынесенных за рамки истории, был оснащен марксистской фразеологией базиса и надстроек, но остался тем же и в пролетарской косоворотке. Понятие абсолютного содержания исторической жизни, то есть развития нормальных условий человеческого существования через противоречия классовой цивилизации, было чуждо ему. Нравственное сознание, правда искусства, народная традиция — все это казалось массе людей, захваченных первым приливом марксистского образа мысли, чем-то враждебным идеологии передового класса и научному анализу. Отсюда легкость, с которой в сознание 20-х годов проникали идеи буржуазной социологии.

Разумеется, марксизм догматический в своей зависимости от объективных представлений старого общества имеет две стороны. Относительность множества общественных точек зрения, выражающих разные уровни разви-

тия производительных сил и разные классовые позиции, можно вывернуть наизнанку. Так и произошло, когда схлынула первая волна «левизны». Формальные ценности, уцелевшие от социологического разгрома, легко превращались в обычные нормы старой казенной морали, мещанского национализма. Разочарованная в своих абстрактных отрицаниях ультралевая социология пошла в Каноссу, вернулась история царей и полководцев в духе учебника Иловайского. Но эта новая карикатура на марксизм еще не набрала достаточно силы в 30-х годах. Не было и дальнейших явлений отталкивания, пугающих неожиданной симпатией к реакционной мысли предоктябрьских времен, подражанием западной моде и другими примерами известного из Библии поклонения медному змию. Напротив, среди испытаний времени, которые трудно вспомнить спокойно, общественная мысль дышала возможностью более глубокого марксизма, включающего в себя все богатство конкретной жизни, лишенного сектантской узости и ее оборотной стороны — тайного влечения к темным идеям прошлого.

О человеке тридцатых годов, в том смысле, который я имею в виду, никак нельзя было сказать, что он —

Чужих причуд истолкованье,
Слов модных полный лексикон.

И не потому, что эти причуды были ему неизвестны. Нет, он был достаточно образован — пожалуй, пообразованнее тех, кто в настоящее время плетет гирлянды из модных слов, хотя ему в большинстве случаев недолго пришлось сидеть за партой. Это было образование самостоятельное, опирающееся на те источники, которые заслуживают внимания. Эфемериды новейшей буржуазной философии принимались критически или вовсе отбрасывались в сторону со словами Рахметова — «не самобытно». Человек тридцатых годов мог изучать «Комментарий на апокалипсис» Ньютона, понимая, что в этих блужданиях великого ума есть своя историческая загадка, но он никогда не мог бы даже в тесном кружке повторять изысканные фразы Хайдеггера, не говоря о ходячих банальностях Гароди. Не самобытно!

Конечно, из всего можно сделать полезное употребление, однако вопрос заключается в том, как повернуть этот предмет, чтобы мы понимали его и владели им, а не он командовал нами. Распространенная в современной западной философии, часто реакционная по своему направлению критика прогресса представляет собой суррогат действительного решения вопроса, назревшего в реальных противоречиях современной истории. Таких симптомов теперь великое множество. Но где же ваше решение, спросит читатель? Оно было высказано в литературе 30-х годов, и только болотная ряска празднословия, которой затянута память ушедших лет, скрывает от новых поколений этот факт.

Не отказ от идеи прогресса как исторического подъема общества, включая сюда и завоевания новейшего времени, самые несомненные, а критическая проверка этой идеи, подчинение ее более широкому понятию развития, выходящему за пределы абстрактной противоположности нового и старого, потенциального ряда и актуальной бесконечности,— вот общий вывод, сделанный марксистской мыслью 30-х годов, поскольку речь идет о теории.

Имело ли это какое-нибудь практическое значение? Если говорить о реальном ходе жизни — почти никакого. Но много ли значили, например, для политической истории римского государства идеи стоиков, несмотря на всю популярность этой философии в древнем мире? Если же верно, как говорят, что «все разумное действительно», то постановка вопроса, возникшая в марксистской литературе 30-х годов, не потеряла своего значения до сих пор. Критика празднословия первых учеников прогресса, столь распространенного в те, прежние времена, была напоминанием о коллективном Сократе. Она выражала неистребимую потребность в такой форме развития общественных сил, которая соответствует своему понятию, своим возможностям и не оставляет за собой никакого зародыша будущей драмы. Мыслящий человек заметит, насколько такая постановка вопроса связана с ленинизмом, насколько она и сейчас отвечает интересам большинства людей, несущих на себе необходимое бремя научно-технической революции, космических полетов и всей общественной надстройки, столь грандиозной в наши дни.

Тридцатые годы впервые открыли то особое философское содержание классического марксизма, которое теперь эксплуатируется литературной промышленностью, занятой размазыванием категории «отчуждения». В 30-е годы впервые начали понимать, какая культура мысли лежит в основе практически целеустремленной, доступной каждому, до обманчивой простоты, революционной теории Ленина. Переход к новой экономической политике был первым заметным словом коллективного Сократа будущих обществ, родившихся в дни Октябрьской революции. Поразительное создание ленинской диалектики, заметившей опасность чрезмерной прямоты в самом подъеме революционной активности, всегда будет великим уроком практической философии истории марксизма.

В этой философии истории есть, разумеется, и капля мёду тех умственных течений прошлого, которые находились в оппозиции к ограниченному демократизму их времени и так или иначе хотели обуздать его отрицательные стороны. Это факт, что марксизм произошел не только от французских просветителей, которые своей передовой литературой подготовили революцию конца XVIII века, но и от тех глубоких деятелей философии, политической экономии, исторической науки, которые относились к французской революции критически. Достойно вечного удивления, что на исходе военного коммунизма, среди голода и разрухи, когда иностранные корреспонденты сообщали, что Советская власть накануне падения, Ленин нашел время, чтобы снова обратиться к «Науке логики» Гегеля. И как заметно обращение к этому источнику в документах ленинской мысли на переходе от военного коммунизма к новой экономической политике! Ничем нельзя устранить реакционные черты философии Гегеля, но нельзя также смешивать их с реакцией в обычном, практическом смысле слова. И та преемственность, которая существует между нами и великим немецким мыслителем, свидетельствует не о сомнительных связях марксизма, как это хотел доказать Петр Струве, а скорее о широте материалистического взгляда на историю, объемлющей весь капитал умственного развития общества. Вместо старой правды нужно дать людям правду новую, но это должна быть правда, а не голое отрицание прошлого, «обнаженная абстракция», по извест-

ному выражению Бёрка, критика французской революции. Люди тридцатых годов понимали это.

Каждое время имеет свою историческую оптику. Оно разрушает одни иллюзии и создает другие. Конечный итог есть сложное алгебраическое выражение, в котором всегда остается много неизвестных. Каким бы ни было время 30-х годов — об этом будут судить и уже судят с разных точек зрения,— его историческая оптика не была бедной. Правда, современный читатель часто стоит в затруднении перед делами давно минувших дней. Тут две причины: его собственная оптика еще нуждается в налаживании, да и предмет, нужно признать, достаточно темен.

Слова Лапласа «Я сказал все!» неприменимы к 30-м годам. Они сказали мало, особенно в печати. Неизмеримо больше осталось в лекциях и беседах, в обширном фольклоре этого сложного десятилетия. Многое не переиздано или никогда не было собрано, осталось в тени, окруженное лживой легендой. Нужно также принять во внимание завесу непроходимого празднословия. Судить о тех временах на основании арифметического учета печатных источников — это значит остаться за пределами задачи. Мне приходилось читать западных авторов, пишущих историю советской литературы с явно враждебной тенденцией. Следуя за догматическим празднословием тех лет и принимая его за дух времени, они говорят то же самое, только с обратным знаком. Нужно иметь ключ к внутренней жизни 30-х годов, чтобы понять их роль в развитии нашего общественного самосознания.

Обратившись к статьям Игоря Ильина, никогда раньше не видевшим света, я с некоторой неожиданностью для себя мог убедиться в том, что он был убежденным последователем наших взглядов, изложенных на предшествующих страницах. Ильин применяет к Сократу и Пифагору, к античному театру и пластике древних те же приемы исследования, которые, например, В. Гриб применил к Бальзаку, стремясь доказать, что так называемый легитимизм великого писателя был только реакционной формой демократического содержания. Другие авторы применили эту идею к Шекспиру, Георг Лукач — к Гёте и всей широкой области истории литературы. Не стоит продолжать — такие перечисления всегда похожи на военный парад.

Что касается Ильина, то нельзя сказать, что он стоял у самого эпицентра идейного движения тех лет, но, кажется, это имело для него свою положительную сторону. В работах нашего автора есть свой научный характер, своя особая выразительность, не внушенная никем. Здесь и там встречаются, так сказать, деловые повторения общих идей, однако нигде не найдешь ни грубой вульгаризации этих идей, ни ученического подражания с претензией на оригинальность, ни уязвленного самолюбия отпавшего сеида. Я не говорю уже о том, что Игорь Ильин — человек твердой веры. Он не меняет свой клад на мелкую монету приспособления к той или другой влиятельной силе — сегодня одной, завтра другой, сегодня — к немыслимой мазне в духе базарного реализма, завтра — к новой модернистской эстетике. Что у него лежит на сердце, то он и говорит в надежде принести пользу своим согражданам. Нравственная поверхность его труда спокойна, без всякой ряби.

Как жаль, что плоды этой жизни, насыщенной внутренним содержанием и честной готовностью служить общему делу, невелики по сравнению с тем, чего можно было ожидать! Широта взгляда часто противоречит незакончен-

ности исследования, между общей идеей и эмпирическим материалом не хватает некоторых промежуточных звеньев. К несчастью, какой-то завистливый древний бог отнял у Игоря Ильина способность ясного изложения мысли, которым в такой превосходной степени владел талантливый В. Гриб. Наконец, все это невелико по объему, а продуктивность, при прочих равных условиях, также имеет значение. Литературное наследие Ильина — эскиз, богатый оттенками исторического понимания.

Но, увы, в этом отношении он не оригинален. Вспоминая известные мне биографические факты из жизни других союзников и друзей, я вижу повсюду, за малыми исключениями, один и тот же закон. Non finito! Таков был общий удел марксистской мысли 30-х годов. Речь ее оборвалась на полуслове. Широкий замысел и благодарная историческая перспектива — но мало сделано. Нельзя сказать, что идеи 30-х годов остались без последствий — влияние их велико и у нас, и за рубежом. Однако влияние это анонимно и отчасти испорчено. Между надеждой и ее осуществлением возникла большая трещина.

Для оправдания своих слабостей люди охотно ссылаются на внешние причины. Да, препятствия были велики, и много было приложено усилий к тому, чтобы не оставить даже следа от наших начинаний. Однако самое большое препятствие заключалось в обширности открывшихся задач и недостатке сознательных реальных сил. Вот почему идейное наследство 30-х годов и сегодня остается еще не исчерпанным источником, из которого может заимствовать силы наша теоретическая мысль, прочно опирающаяся на фундамент учения Маркса и Ленина.

История, сказал Маркс, всегда ставит перед собой только разрешимые задачи. Это, конечно, так, но она не рассчитывает при этом своих сил. Их часто не хватает для *немедленного* решения поставленных задач, и старое снова выходит на поверхность жизни, принимая некоторые внешние формы, более удобные для изменившейся обстановки. Так было и в данном случае. Но если наши скромные усилия имели свою необходимую сторону, задача еще не раз вернется, пока не будет решена, а прочее пусть будет забыто — его не жаль.

Можно быть, конечно, разного мнения о том, что реально сделано в области мысли человеком тридцатых годов. Так или иначе этим уже занимается историческая литература. Герцен писал [5]: «Прошедшее оставляет в истории *ступню*, по которой наука, рано или поздно, восстановляет былое в основных чертах. Утрачивается одно случайное, освещение под тем или другим углом, под которым оно проходило. Апотеозы и клеветы, пристрастия и зависти — все это выветривается и сдувается. Легкая ступня, занесенная песком, исчезает; ступня, имевшая силу и настойчивость выдавить себя на камне, воскреснет под рукой честного труженика»

1969, 1981

ПРИМЕЧАНИЯ

В МИРЕ ЭСТЕТИКИ

1. *Недошивин Г.* Теоретические проблемы современного изобразительного искусства. М., 1972, с. 332 (далее цитируется: *Недошивин Г.* Теоретические проблемы...)
2. Литературный критик, 1934, № 11
3. *Недошивин Г.* Рецензия на кн. Д. Ф. Маркова «Проблемы теории социалистического реализма».— Советское искусствознание 76. М., 1976, кн. 1, с. 387
4. *Недошивин Г.* Очерки теории искусства. М., 1953; см. также его статьи в Ученых записках Академии общественных наук (1950, № 7; 1951, № 11) и в сб. Академии художеств СССР «Вопросы теории советского изобразительного искусства» (М., 1950)
5. Ученые записки Академии общественных наук, 1951, № 11, с. 164
6. Материалы I Всесоюзного съезда советских художников (28 февраля — 7 марта 1957 г.). М., 1958, с. 224 (см. доклады А. Б. Салтыкова и М. В. Алпатова)
7. *Недошивин Г.* Теоретические проблемы... с. 59
8. Там же, с. 137, 273 и др.
9. Сб.: Вопросы теории советского изобразительного искусства. М., 1950, с. 91
10. Ученые записки Академии общественных наук, 1950, № 7, с. 61
11. *Недошивин Г.* Теоретические проблемы... с. 100, 124, 125—128. Татлин и Штеренберг причисляются здесь к «действительно активным творцам революционного искусства» (с. 100). То, что автор относит к «революционному стилю» 1905— середины 1920-х гг. (вместе с «левым искусством» предоктябрьских и первых послеоктябрьских лет), представляет собой «один из важнейших этапов процесса становления реализма XX века» (с. 124), а «реализм XX века», по словам Г. Недошивина,— это «ведущая прогрессивная тенденция художественной культуры в период перехода человечества от капитализма к коммунизму» (там же). «Революционный стиль» искусства, который «в своих истоках тысячью нитей связан с «авангардистским» движением», был выражением «пафоса борьбы», «переживанием мятежного духа истории», носителем «боевого пафоса революции» и т. д. (с. 125). В «Башне» Татлина «революционный стиль» предстает «в облике романтической утопии» (там же). Этот стиль «толкает художника к новому осознанию своего общественного предназначения» (с. 126), что особенно ярко и последовательно проявилось в России (см. с. 127). Все тот же «революционный стиль» отличался «острым переживанием раскрывающихся в революции человеческих ценностей» (с. 128), проявлял «неизменную верность человеку», «обладал не только обостренной социальностью, но и обостренной гуманистичностью»

(с. 127). Художники «революционного стиля» неизменно стремились возможно резче оттенять «свою трагическую скорбь или какую-нибудь другую лирическую интонацию отношения к предмету» (с. 128). Несмотря на их тяготение к «гуманизму и сближению искусства с жизнью», эти художники «посчитали бы отступничеством от требований истинной человечности приглаженные, нарочито гармонические образы», решительно отличаясь в этом от «гуманистов-классиков» или каких-нибудь «Г. Маре и А. Бенуа», еще веривших «в незыблемость верховного эстетического начала» (с. 128). При всем этом «революционный стиль», свободный от приверженности к «внешней достоверности изображения», далекий от «пристального и детального изучения действительности» (с. 124), объявляется, «бесспорно, одним из существенных источников искусства социалистического реализма» (с. 128). В заключение, на той же странице, автор не забывает предупредить, что идеализировать «революционный стиль» не следует

12. Там же, с. 335
13. Там же, с. 11
14. *Недошивин Г.* Теоретические проблемы современного изобразительного искусства. Автореферат диссертации, представленной на соискание ученой степени доктора искусствоведения. М., 1968, с. 20
15. *Недошивин Г.* Теоретические проблемы... с. 283
16. Там же
17. Там же, с. 253
18. Там же, с. 74
19. Там же, с. 268
20. Там же, с. 274
21. Там же, с. 83
22. Там же, с. 274
23. Там же
24. Там же, с. 85
25. Там же
26. Там же, с. 255
27. Там же, с. 98
28. Там же, с. 157
29. Там же, с. 176, 177
30. Там же, с. 121
31. Там же, с. 122
32. Там же, с. 117—119 и др.
33. Там же, с. 124

ПЛОДЫ ПРОСВЕЩЕНИЯ

1. *Гулыга А. В.* Искусство в век науки. Академия наук СССР. Серия «Философия, экономика, право». М., 1978
2. Там же, с. 14, 17, 18, 7
3. Там же, с. 145, 21
4. Там же, с. 153, 142
5. Там же, с. 8
6. Там же, с. 165
7. Там же, с. 155, 178
8. Там же, с. 81, 176
9. Там же, с. 76
10. Там же, с. 14
11. Там же, с. 11
12. Там же, с. 41
13. Там же
14. Там же, с. 46
15. *Гулыга А.* Мир непреходящих ценностей.— Литературная газета, 1979, № 35
16. *Гулыга А.* Искусство в век науки, с. 39
17. Там же, с. 136

18. Там же, с. 36
19. Там же, с. 40
20. Там же, с. 44
21. Там же, с. 47, 22, 24
22. Там же, с. 44
23. Там же, с. 24
24. Там же
25. Там же, с. 71
26. *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 46, ч. 1, с. 38
27. *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 18, с. 365, 210
28. *Гулыга А.* Искусство в век науки, с. 48
29. Там же, с. 179, 180, 181
30. Там же, с. 82, 81
30а. *Гегель Г.-В.-Ф.* Эстетика в 4 т. М., 1968, т. 1, с. 46, 47
31. *Гулыга А.* Искусство в век науки, с. 122, 177
32. Там же, с. 77
33. Там же, с. 109
34. *Гулыга А., Андреева И.* Пол и культура.— Философские науки, 1973, № 4, с. 65
35. Там же
36. Там же, с. 67, 68
37. Там же, с. 67
38. Там же
39. Там же, с. 69
40. Там же
41. *Гулыга А.* Кант. М., 1977, с. 6
42. Литературная газета, 1979, № 35
43. Там же
44. *Гулыга А.* Воспитание Пушкиным.— Литературная газета, 1978, № 47
45. Там же
46. Литературная газета, 1980, № 16
47. Литературная газета, 1978, № 47
48. *Гулыга А.* Искусство в век науки, с. 78
49. Литературная газета, 1978, № 47
50. Литературная газета, 1979, № 35
51. Литературная газета, 1978, № 47
52. *Гулыга А.* Искусство в век науки, с. 133
53. Там же, с. 134
54. Там же
55. Там же, с. 158
56. *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 45, с. 391
57. *Гулыга А.* Искусство в век науки, с. 148

БЕССИСТЕМНЫЙ ПОДХОД

1. См.: *Каган М. С.* О системном подходе к системному подходу.— Философские науки, 1973, № 6, с. 34
2. См.: *Каган М. С.* Морфология искусства. М., 1972
3. Там же, с. 139
4. Там же, с. 135
5. *Фриче В. М.* Очерки развития западных литератур. М., 1913, с. 43
6. *Каган М.* Морфология искусства, с. 280
7. Там же, с. 19
8. Там же, с. 33
9. Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture. Par M. l'abbé Du Bos. A Dresde, 1760, t. 1, pp. 430, 434, 446
10. *Каган М.* Морфология искусства, с. 281
11. Там же, с. 285
12. Этот термин см. там же, с. 315
13. Там же, с. 294
14. Там же, с. 282
15. Там же
16. Там же, с. 315
17. Там же

18. Там же, с. 316
19. См.: *Недошивин Г.* Теоретические проблемы современного изобразительного искусства. М., 1972, с. 147, 148, 150
20. *Каган М.* Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Л., 1971, с. 512 (изд. 2-е, расширенное и переработанное; первое издание вышло в 1963—1966 гг.)
21. *Луначарский А. В.* Собр. соч. М., 1967, т. 8, с. 61
22. *Каган М.* Художественная деятельность как информационная система.— Искусство кино, 1975, № 12, с. 102
23. *Каган М.* Лекции по марксистско-ленинской эстетике, с. 49, 50 и в др. местах
24. *Каган М.* Человеческая деятельность (Опыт системного анализа). М., 1974, с. 15 и сл.
25. Искусство кино, 1975, № 12, с. 111
26. *Каган М.* Человеческая деятельность, с. 23
27. Там же, с. 24
28. Там же, с. 34
29. М. Каган ссылается на свою кн. «Лекции по марксистско-ленинской эстетике», с. 415, 417, где он уже приписывал Пушкину закон «удвоения личности»
30. Искусство кино, 1975, № 12, с. 108
31. *Плеханов Г. В.* Литературные взгляды В. Г. Белинского. Соч., т. 10, с. 280, 284, 285
32. *Каган М.* Человеческая деятельность, с. 304, 305
33. *Каган М.* Искусство в системе культуры (К постановке проблемы).— Советское искусствознание 78. М., 1979, кн. 2, с. 251 и сл.
34. Там же, с. 256, 257
35. *Каган М.* Человеческая деятельность, с. 112
36. Советское искусствознание 78. Кн. 2, с. 254
37. Там же, с. 255
38. Там же
39. Там же, с. 253
40. *Каган М.* Человеческая деятельность, с. 45, 46
41. См. там же, с. 262—266
42. Там же, с. 237, 238
43. Там же, с. 43
44. Искусство кино, 1975, № 12, с. 107, 108
45. *Каган М.* Человеческая деятельность, с. 124
46. Там же
47. Искусство кино, 1975, № 12, с. 113
48. *Каган М.* Человеческая деятельность, с. 45—51
49. *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 18, с. 116
50. См. там же, с. 79, 80
51. *Каган М.* Человеческая деятельность, с. 53, 54
52. Там же, с. 58
53. Искусство кино, 1975, № 12, с. 110
54. *Каган М.* Человеческая деятельность, с. 84
55. Там же, с. 85
56. Там же, с. 203
57. Там же, с. 202
58. Там же, с. 203, 204
59. Там же, с. 188
60. Там же, с. 193
61. Там же, с. 195
62. Там же, с. 194
63. Там же, с. 195
64. Там же, с. 128

65. Там же, с. 64

66. *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 29, с. 171, 172

67. Там же, т. 1, с. 436

68. *Каган М.* Человеческая деятельность, с. 74

69. Там же, с. 73

70. *Каган М.* Лекции по марксистско-ленинской эстетике, с. 84

71. Советское искусствознание 78. Кн. 2, с. 241

72. *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 46, ч. 1, с. 38

73. Советское искусствознание 78. Кн. 2, с. 270

74. *Каган М.* Человеческая деятельность, с. 65

75. Там же, с. 154

76. Там же, с. 74—77

77. *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 54, с. 446

78. Искусство кино, 1975, № 12, с. 110

79. *Каган М.* Человеческая деятельность, с. 162

80. Там же, с. 73

81. См.: *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 29, с. 142

82. *Каган М.* Человеческая деятельность, с. 215

83. Искусство кино, 1975, № 12, с. 105

84. *Каган М.* Человеческая деятельность, с. 124

85. Там же, с. 121

86. Там же

87. Там же, с. 110

88. Советское искусствознание 78. Кн. 2, с. 248

89. Там же, с. 251

90. *Каган М.* Социальные функции искусства. Л., 1978, с. 16

91. *Каган М.* Человеческая деятельность, с. 242, 243

92. Советское искусствознание 78. Кн. 2, с. 243

93. См. Encyclopedia of philosophy, ed. by P. Edwards. Vol. 8, p. 229 («Value and valuation» by W. K. Frankena)

94. *Kuhn H.* Werte — eine Urgegebenheit. Neue Anthropologie. Hrsgb. von G. Gadamer und P. Vogler. Stuttgart, 1975, B. 7, S. 344—345

95. *Каган М.* Человеческая деятельность, с. 157

ЧЕЛОВЕК ТРИДЦАТЫХ ГОДОВ

1. *Ruge A.* Briefwechsel und Tagebücher aus den Jahren 1825—1880. Hrsgb. von P. Nerrlich. Berlin, 1886. Bd. 1, S. 345

2. См. предисловие к т. VI первого издания соч. К. Маркса и Ф. Энгельса. М.— Л., 1930, с. XI

3. Ср.: *Kautsky K.* Aus der Frühzeit des Marxismus. Prag, 1935, S. 35

4. *Плеханов Г. В.* К вопросу о развитии монистического взгляда на историю. Соч., т. 7, с. 231 (написано в 1895 г.)

5. *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 37, с. 371

6. Ср.: International Social Science Journal, vol. 19, No 4, 1967

7. *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 3, с. 25

8. *Герцен А. И.* Собр. соч. в 30-ти т. М., 1954, т. 3, с. 111

9. *Блок А.* Собр. соч. в 8-и т. М.— Л., 1962, т. 6, с. 151—153

10. *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч. М., 1951, т. 30, с. 9

11. Там же, с. 10

12. *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 32, с. 461

13. См. там же, т. 1, с. 381, 380
14. См. там же, т. 8, с. 213
15. См. *Wölflin H.* Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst. 5. Auflage, München, 1921, S. 247, passim
16. *Hauser A.* Philosophie der Kunstgeschichte. München, 1958, S. 142
17. Там же, с. 25
18. Диодот: ср. Диоген Лаэртский о Гераклите (IX, 15)
19. *Schüking L.* Literarische 'Fehlurteile'. Ein Beitrag zur Lehre vom Geschmacksträgertyp. Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 10. Jahrg., 1932, Heft 3, S. 385, 386 (Статья вошла в его Essays, 1948)
20. *Кант И.* Соч. в 6-ти т. М., 1966, т. 6, с. 360
21. *Каган М.* Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Л., 1971, с. 49
22. Там же, с. 49, 50
23. Там же
24. *Давыдов Ю.* Искусство как социалистический феномен. М., 1968, с. 14
25. Там же, с. 13
26. Там же, с. 34
27. Там же, с. 12
28. *Давыдов Ю.* Искусство и технологический рационализм.— Вопросы литературы, 1967, № 8, с. 104
29. *Поспелов Г.* Методологическое развитие советского литературоведения.— Сб.: Советское литературоведение за 50 лет. М., 1967, с. 74, 75
30. Там же
31. Литературная газета, 1939, 10 сентября
32. Сб.: Советское литературоведение за 50 лет, с. 75
33. *Недошивин Г.* Теоретические проблемы современного изобразительного искусства. М., 1972, с. 35, 230—235
34. Там же, с. 232
35. Там же, с. 230
36. Там же, с. 231
37. Там же, с. 231, 232
38. *Машинский С.* Борьба с формализмом и вульгарной социологией в советской критике и литературоведении.— Сб.: Из истории советской эстетической мысли. М., 1967, с. 187
39. *Овсянников М.* Философия, эстетика и современный мир.— Художник, 1981, № 2, с. 46
40. *Kalivoda R.* Der Marxismus und die moderne geistige Welt. F. a/M., 1970; *Henckmann W.* Was besagt die These von der Aktualität der Ästhetik Hegels? — Hegel — Bilanz. Zur Aktualität und Inaktualität der Philosophie Hegels. Hrsgb von R. Heede und J. Ritter. F. a/M., 1973
41. *Луначарский А. В.* Классовая борьба в искусстве (1929 г.). Собр. соч. М., 1967, т. 8, с. 41, 42
42. См. *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 26, ч. 1, с. 280
43. *Либкнехт В.* Социализм и культура. М.— Л., 1926, с. 22
44. *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 45, с. 391
45. *Эренбург И. Г.* Путевые записи. М., 1960, с. 123
46. *Виппер Б. Р.* Искусство Древней Греции. М., 1972, с. 9
47. *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 46, ч. 1, с. 105
48. Там же, с. 476
49. Там же, с. 47
50. *Дынник М.* Очерки истории философии классической Греции. М., 1936, с. 173
51. *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 39, с. 130. Modus operandi — образ действия.
52. *Герцен А. И.* Собр. соч. в 30-ти т. М., 1960, т. 20, кн. 1, с. 345, 346

Лифшиц Мих.

Л 64 В мире эстетики.— М.: Изобраз. искусство, 1985.— 320 с.

В пер.: 2 р. 20 к. 10 000 экз.

Книга состоит из публицистических произведений действительного члена Академии художеств СССР М. А. Лифшица, основанных на философском анализе явлений искусства в тесной связи с общими вопросами мировоззрения и современной борьбы идей. Работы автора отличаются непримиримостью ко всякому идейному разброду и эклектике. Полемизируя в духе традиций марксистской литературы, автор уделяет также много места положительному освещению теоретических вопросов эстетики; он опирается при этом на большой материал истории культуры и современности.

Для читателей, интересующихся теоретическими проблемами искусства.

Л $\frac{0302060000-142}{024(01)-85}$ 2—86 ББК 87.8 7

Михаил Александрович Лифшиц

В МИРЕ ЭСТЕТИКИ

Заведующая редакцией *И. И. Березина*

Редакторы *А. А. Вишневский, А. М. Ковалев*

Художник *Б. А. Белов*

Художественный редактор *В. Г. Терещенко*

Технические редакторы *М. С. Ильина, В. Ю. Осипов*

Корректор *Е. Л. Мальцева*

ИБ № 703

Сдано в набор 20.05.82 г. Подписано в печать 12.01.85. А11001
Изд. № 20-177. Формат 70×90/16. Бумага офсетная. 100 гр.
Гарнитура литературная. Печать офсетная. Усл. печ. л. 23,40. Уч.-изд. л. 24,63.
Тираж 10 000. Заказ 1099. Цена 2 р. 20 к.

Издательство «Изобразительное искусство». 129272, Москва, Сущевский вал, 64

Набрано в Экспериментальной типографии ВНИИ полиграфии
Государственного комитета СССР по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли.
Москва, К-51, Цветной бульвар, 30

Отпечатано в Московской типографии № 4 Союзполиграфпрома
при Государственном комитете СССР по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли.
129041, Москва, Б. Переяславская, 46

2р.20к.